This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

600047765Z

Die altgriechische Komödie

und

ihre geschichtliche Entwickelung

bis auf

Aristophanes und seine Zeitgenossen.

Von

Gustav Cramer,

Gymnasiallehrer.

Cöthen.
Verlag von Otto Schulze.
1874.

26275 d. 12

BODLEIAN
- 6 JUN 1929
LIBRARY

Druck von L. Reiter in Bernburg.

Die altgriechische Komödie

und ihre

geschichtliche Entwickelung bis auf Aristophanes und seine Zeitgenossen.

Der Ausspruch des Plato (De leg. VII p. 816 E.), dass ohne Scherz kein Ernst möglich, oder mit andern Worten, dass auch eine mehr oder weniger karrikirte Betrachtung der Dinge zu ihrer richtigen Erkenntniss wesentlich beiträgt, ist und bleibt eine allgemein gültige Norm für die Beurtheilung jeder Art von komischer Poesie, besonders derjenigen Gattung, in der das Komische an und für sich zum höchsten Ausdruck seiner Vollendung gekommen ist, d. h. des komischen Dramas. Drei grosse Dichter sind es überhaupt, die das komische Princip in der Universal-Litteratur als Hauptvertreter aufzuweisen hat, und jeder von ihnen ist der Repräsentant der drei Völkerfamilien, die im Laufe der Jahrhunderte anerkannter Weise als Träger und Verbreiter aller Kultur auf der Weltbühne aufgetreten sind, — nämlich der Grieche Aristophanes, der Romane Cervantes, der Germane Shakespeare.

Von diesen hat nun der Grieche die Grundlinien der komischen Dramatik mit schöpferischer Hand vorgezeichnet, und so sehr auch die grossartigen Umwälzungen der kommenden Jahrhunderte auf politischem, religiösem und socialem Gebiete das gesammte Geistesleben der späteren, christlichen Nationen umgestaltet haben, — so verschieden also etwa die Thesmophoriazusen des Aristophanes von den lustigen Weibern in Windsor in Stoff und Idee sein müssen, — die Wiege der Komödie, wie überhaupt des Schauspiels, stand in dem Lande, aus dem ja uns alle Principien der Kunst und des Schönen überkommen sind, in Hellas.

Und kaum in einem andern Zweige der Litteratur kommt der griechische Geist in seiner ureigenen Genialität mehr zum Ausdruck, als grade in der Komödie, denn keine andere Gattung der Griechischen Poesie, obwohl doch jede einzelne ewig mustergültige Vertreter gefunden, berührt so wie diese den Nerv des nationalen Lebens. Das Epos preist eine ruhmreiche Vergangenheit, und die plastische Schilderung der Grossthaten der Väter, die poetische Verklärung der sagenhaften Heroengestalten der Vorzeit erfüllt die Seelen der Epigonen mit gerechtem Stolze und

hält einen glühenden Patriotismus rege. Die Lyrik mit allen ihren zahlreichen Varietäten des Elegos und Melos veranschaulicht die Stimmungen und Gefühle der Gegenwart, wie sie sich in der Seele des Dichters wiederspiegeln, und bringt sie zu wesentlich musikalischem Ausdruck. Die Schlachtgesänge des Tyrtaeus, die ionisch-heitern Weinlieder des Anakreon, zur Würze der Tafelfreuden bestimmt, die schwermüthigen Oden der Sappho, die vom Hauche der edelsten, patriotischen Begeisterung getragenen Epinikien eines Pindar, — es war doch wesentlich mit das gesungene Wort, das die Zeitgenossen sympathisch berührte, so dass uns mit dem Verklingen des Tones das musikalische Medium und somit das Verständniss der Lyrik überhaupt zu nicht kleinem Theile verloren gegangen ist. In der Tragödie endlich, unbestritten der höchsten, künstlerischen Erscheinungsform des Hellenismus, wird mit edlem Pathos der Kampf des Individuums, d. h. der angeborenen menschlichen Leidenschaft, welcher die σωφροσύνη fehlt, mit den höhern Mächten der τύχη geschildert, aber doch so, dass die Schuldverstrickung des Menschen und sein daraus erfolgender Untergang nicht als unter der Einwirkung des blinden Fatums geschehen dargestellt wird, nein, dieser Kampf ist ein menschlich-freier und revolutionär-bewusster, und der Sieg, den der unterliegende Theil endlich den göttlichen Mächten lässt und lassen muss, erscheint dem Gemüthe als ethisch nothwendig und bringt zugleich die poetische und ästhetische Befriedigung und Versöhnung hervor. Aber grade dies hohe Ideal der tragischen Kunst, im Gegensatz zum Epos, welches die „Geschicke der Menschen" historisch-einfach und oft genug in naivster Weise berichtet, diese Aufgabe, den Zwiespalt, der nothwendig zwischen der der Menschennatur angestammten Schwäche (ὕβρις) und dem Walten einer ewigen Nothwendigkeit (ἀναγκή) existiren muss, dramatisch zu versöhnen, giebt der Tragödie etwas Universelles und Hocherhabenes, das sie weit über den Kreis des gewöhnlichen politisch-socialen Lebens ihrer Zeit erhebt.

Anders verhält es sich mit der Komödie. Auch hier tritt freilich die menschliche Schwäche, und in noch grellerer Nacktheit zu Tage, aber es wird kein Versuch gemacht, sie mit dem geistigen Principe in Einklang zu bringen. Im Gegentheil, die Ausgleichung dieser Gegensätze wird als unmöglich dargestellt, die unvernünftige Sinnlichkeit in jeder Gestalt ist Selbstzweck und trägt ja schliesslich den Sieg davon über das Ideelle, wenn auch nur scheinbar. Denn wie grade dem Pessimismus keine nihilistische Blasirtheit, sondern ein positiv-ideales Streben zu Grunde liegt, so demüthigt die Komödie, weil sie durch die Erhebung der Sinne über den Geist den Contrast beider noch schärfer hervorhebt, die gemeine Natur des Menschen am tiefsten, und aus allen ihren Witzdithyramben, die wie Triumph- und Siegeslieder klingen, die der schwärmende Unverstand zu seiner eigenen Selbstverherrlichung anstimmt, hört ein feines Ohr die alte schmerzvolle Klage über die Unzulänglichkeit des menschlichen Daseins heraus. So vollzieht sich in der alt-griechischen Komödie, denn nur von dieser ist jetzt die Rede, wesentlich doch ein negativer Prozess, und die Macht, die hierbei in hervorragender Weise thätig ist, ist auch eine negative, nämlich die des Witzes und der Persiflage.

Aber in den Bereich dieses Witzes ist Alles hineingezogen, was überhaupt nur die Kreise der menschlichen Gesellschaft berühren kann. Hier ist keine Scheu vor irgend einer Autorität, ein ausgelassener Hohn schwingt seine Geissel über Alles, was nur irgendwie über das Niveau der Alltäglichkeit hervorragt. Staatsmänner, Philosophen, Künstler, Dichter, keinen verschont der Spott des Komöden, jeder muss gewärtig sein, an den Dionysien oder Lenäen in seinen wohlgemeintesten Bestrebungen verdächtigt und in brutalster Weise dem Gelächter des schaulustigen Demos preisgegeben zu werden. Und wenn auch Aristophanes z. B. persönlich seiner Hochachtung vor der Weihe eines Sophokles rückhaltlos Ausdruck giebt, und hier nur warme und würdevolle Anerkennung hat, auf eine, nach moderner Ansicht wenigstens, wie frivole Weise hat er Männer wie Perikles und Sokrates gradezu in den Schmutz gezogen. Männer, die wir Späteren, jeden in seiner Art, als vollendetste Vertreter der griechischen Kalokagathie zu betrachten und zu verehren gewohnt sind. Ja, wenn wir die fast leidenschaftlichen Angriffe des Aristophanes gegen den Dichter lesen, den Aristoteles den τραγικώτατος nennt, gegen Euripides*) nämlich, wer bürgt uns dafür, dass nicht auch der Dichter der Antigone von irgend einem Pherekrates oder Phrynichus öffentlich auf der Bühne verlästert und verklatscht worden ist?

Kurz, mag man auch immerhin anführen, dass die Komöden als Sittenrichter naturgemäss die tiefsten Schattenseiten des nationalen Lebens mit Vorliebe an's Licht zogen und unter die grelle Beleuchtung ihres kaustischen Humors stellten, neben allen den gerechtfertigsten Ausfällen gegen politische und künstlerische Incapacitäten und die religionsfeindlichen Theorien der philosophischen Speculation finden sich auch haltlose Angriffe gegen Männer, die ihrer Zeit eine Stütze und Zierde des Staats waren, und die tollsten Blasphemien des positiven Glaubens, so dass sich mit Recht von der alten Komödie behaupten lässt, was Antipater von Thessalonike von den Schriften des Aristophanes sagte, sie war φοβερῶν χαρίτων πληθομένη. (Bergk, Proleg. 14.)

Und aus dieser φοβερότης erklären sich auch die verschiedenen Urtheile späterer Zeiten, von denen hier einige referirt werden mögen. Zuerst das Plato's. Bekanntlich will Plato aus seinem Normalstaate die Poesie überhaupt verbannt wissen und wenn er bei Homer und Sophokles keine Ausnahme macht, so muss er naturgemäss gegen die Komödie noch mehr eingenommen sein, obwohl grade sein am Eingang erwähnter Ausspruch über das Scherzhafte eine gerechte Würdigung des komischen Ideals auch vom philosophischen Standpunkte aus erwarten liesse. So bleibt er sich auch in seinem Urtheile keineswegs gleich. Denn wenn er auch in philosophischer Konsequenz, ausgehend von der Deduction, dass die Empfindung, die wir bei komischen Aufführungen hätten, keine reine sei, sondern doch eine unmoralische Freude besonders über die

*) Aristoph. besass nach Schlegel's Ausdruck ein eigenthümliches Talent, das sentenzenreiche Pathos der Euripideischen Poesie komisch zu zersetzen. Dass seine harte Kritik auch den Zeitgenossen häufig ungerechtfertigt erscheinen mochte, beweist u. a. vielleicht auch der Vorwurf, den ihm sein dichterischer Concurrent Kratinus daraus machte (εὐριπιδαριστοφανίζειν). S. Bergk, De rell. com. att. ant. p. 205.

δοξοκαλία und δοξοσοφία anderer (Philebus p.49D), wenn er auch deshalb also von einer persönlichen Satire nichts wissen und nur unschuldige, und zwar von Sclaven und Fremden aufgeführte Scherzspiele (περὶ γέλωτα παίγνια) gestatten will, so ist doch andrerseits das ästhetisch-poetische Gefühl zu mächtig in ihm, und er feiert den Hauptvertreter der politischen Komödie, den Aristophanes*), sogar in Versen, wie denn die mehr philosophischen und der scharfen, politischen Polemik entbehrenden Dramen des Epicharmus**) und die Mimen des Sophron***) seinerseits die höchste Anerkennung fanden.

Ja im Symposium lässt er den Aristophanes eine Hauptrolle spielen, legt ihm jene köstlich-humoristische Schilderung vom Eros bei und gipfelt am Schlusse in dem Ausspruche: τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν κ.τ.λ., eine gleichsam einen Shakespeare vorahnende Forderung, die, so paradox sie auch vom Standpunkt der damaligen griechischen Dramatik betrachtet klingen mag, jedenfalls beweist, dass Plato im Grunde, d. h. wenn die in ihm so mächtige poetische Intuition über die philosophische Abstraction den Sieg davonträgt, die alte Komödie für mehr als ein witziges Possenspiel gehalten haben muss.

Bestimmter ist das Urtheil des Aristoteles, welches er in der Nikomachischen Ethik ausgesprochen hat, während die in der Poetik niedergelegte Definition der Komödie und des Lächerlichen (Poet. 5. 1.) in ihrer fragmentarischen Kürze einen Rückschluss auf die ästhetische Würdigung der komischen Dramatik nicht gestattet. Dort (Nicom. Eth. 4. 14), wo von den verschiedenen Arten der Scherze die Rede ist, äussert sich nun Aristoteles u. a. folgendermassen: „Verschieden ist der Scherz des Freien von dem des Unfreien, und der Scherz des gebildeten Mannes von dem des Pöbels. Dies kann man aus dem Unterschiede der alten und neuen Komödie erkennen, denn der Spass bestand bei der alten in garstigen Reden (αἰσχρολογία), hier mehr in verblümtem Ausdruck (ὑπόνοια), was in Betreff der Schicklichkeit (πρὸς εὐσχημοσύνην) keinen geringen Unterschied ausmacht.“ Freilich muss man hierbei immer im Auge haben, dass es ein ethisches Werk ist, bestimmt doch, die Grundprincipien der Moral zu fixiren, in dem diese Ansicht ausgesprochen ist, und hier mögen allerdings die „äschrologischen“ Ausgelassenheiten der Perikleischen und nachperikleischen Periode das Urtheil des um mehrere Menschenalter späteren Philosophen bestimmt haben, um so mehr, als dem Erzieher des Makedonischen Prinzen doch ein unmittelbares Verständniss der politisch-socialen Tragweite der ältern Komödie abgehen musste. Dass

---

*) Das bekannte Epigramm, das ihm Olympiodor Vit. Platon. zuschreibt:

Αἱ χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχὶ πεσεῖται
Ζητοῦσαι ψυχὴν εὗρον Ἀριστοφάνους.

S. Thomas Magister vit. Aristoph. (Bergk, Proleg. 13.).

**) Theaetet p. 152 E. nennt Plato den Epicharm die „Spitze der Komödie“, neben Homer als Spitze der Tragödie (ἄκροι ἑκατέρας ποιήσεως).

***) Sophron soll dem Plato als Vorbild der Charakterschilderung gedient haben, und sind dessen μῖμοι unter seinem Sterbekissen gefunden. Quintil. Or. I, 10, 17. Valer. Maxim. VIII, 7.

er sie aber litterarisch zu würdigen verstand, beweist vielleicht jene kurze Bemerkung in der Poetik, in der er den Aristophanes in Parallele mit Sophokles als Hauptrepräsentanten ihrer poetischen Gattungen anführt, und würde wahrscheinlich noch viel klarer sein, wenn nicht grade die Abhandlung über die Komödie in der Poetik grösstentheils verloren gegangen wäre. Jedenfalls aber ist es verfehlt, dies Urtheil des Aristoteles als aus der Antipathie hervorgehend zu motiviren, die er an und für sich als systematischer und schematischer Kopf gegen die poetisch-dramatische Irregularität der ganzen Dichtungsart gehabt haben müsse. Dies hiesse nämlich die dramaturgische Regellosigkeit als eine der alten Komödie naturgemäss anhaftende Eigenthümlichkeit statuiren, worüber ein authentisches Zeugniss derjenigen Autoren, denen die Stücke der komischen Dichter noch incorrupt vorlagen, nicht existirt, nicht einmal das des gleich zu erwähnenden Plutarch ausgenommen. Keiner nämlich unter den Kunstkritikern des Alterthums ist grade vom Standpunkt dieser Aristotelischen *εὐσχημοσύνη* schärfer gegen Aristophanes und mithin gegen die alte Komödie vorgegangen, als Plutarch *). Aristophanes, sagt er, ist roh und ordinär, seine Wortspiele sind oft plump und frostig und oft zur Unzeit gebraucht, seine Sprache ist den verschiedenen Personen und Rollen nicht angepasst, seine Poesie kann kaum der Plebs gefallen, wie sie denn allen Gebildeten ein Greuel sein muss, denn sie ist wie eine Hetäre, die eine ehrbare Frau sein will. Sein Salz ist grob und beizend, für Sklavenzungen passend, seine Derbheit ist gemein und frivol, und seine Liebe roh und unzüchtig. Kurz, seine Dichtungen sind nicht für sittsame und anständige Menschen, sondern für solche geschrieben, deren gemeine Natur am Lasciven und Obscönen Gefallen findet."

Dagegen ist Plutarch die neue Komödie mit ihrem Hauptdichter Menander der Inbegriff aller Vollendung. „Menander ist anmuthig und der wahre Komiker für die Gebildeten, er ist zum Vorlesen, Studium und zur Aufführung gleich geeignet. Jeder Ton der Hellenischen Sprache steht ihm zu Gebote, seine Characterzeichnung ist eine unübertreffliche, sein Styl meisterhaft, und die Tendenz seiner Stücke moralisch."

Diese bittere Abfertigung des Aristophanes und Idealisirung des Menander haben von Alters her viel Widerspruch erfahren, und besonders was Styl und Virtuosität in der Sprachbehandlung angeht, so haben Hunderte von Autoren von Plato an bis in die fernsten Zeiten des Griechen- und Römerthums ihrer Bewunderung für die graciöse und melodische Poesie des Aristophanes in Prosa und Versen Ausdruck gegeben, und Plutarch steht in seinem Urtheile fast einzig da. Was aber die ethische Tendenz der alten Komödie in Vergleich mit der der neuen anbetrifft, so sind die Ansichten getheilt, so dass der Zahl nach die „Euschemonisten", wie Klein (Geschichte des Dramas II. p. 8. 220) die Bewunderer der Anstandskomödie und ihrer *ὑπόνοια* mit ironischer Anwendung des Aristotelischen Ausdrucks treffend nennt, fast den Vorrang haben.

---

*) Besonders im Symposium, doch sonst noch an andern Stellen wie De glor. Atheniens. Vit. Pericl. c. 13. Vit. Themist. c. 19. S. Meineke: Menandri et Philemon. Reliquiae. Einleitung p. 40.

Betrachtet man nun die Charactertypen der so sehr gepriesenen neuen Komödie näher, so ist freilich einer modernen Anschauungsweise unbegreiflich, wo denn eigentlich die εὐσχημοσύνη steckt. Da ist erstens der Bramarbas, der prahlerische Soldat, der irgendwo im fernen Syrien ein ungeheurer Kriegsmann gewesen, sich aber bald im Laufe der Zeit in kritischer Situation als ein ausgemachter Maulheld und Feigling entpuppt; dann der gefrässige Parasit, allezeit bereit in seiner gastronomischen Philosophie*) für einen guten Bissen seinen Patron zu beweihräuchern und nach dem Munde zu reden. Zu dritt der pfiffige Mädchenhändler und Kuppler (leno periurus nennt ihn Apuleius Florid. 16.), der seine gekauften oder geraubten Mädchen leichtsinnigen verschwenderischen Familiensöhnen und verliebten Dandys überliefert, wenn er freilich nicht vorzieht, den Verräther zu spielen und auf Seiten des bisweilen ebenfalls von Amors Gewalt ergriffenen Familienhauptes zu stehn. Letzterer zieht natürlich dann als Rival seines hübscheren und jüngeren Sohnes (des amator fervidus) schliesslich den Kürzern, bleibt aber immer, so sehr auch das verliebte Wesen des Graukopfs die Heiterkeit aller Betheiligten erregt, eine den Liebenden gefährliche Persönlichkeit, besonders, wenn der hartnäckige Senex, von Geiz und Eifersucht zugleich gepeinigt, als ultima ratio seinen letzten Trumpf ausspielt, d. h. durch Höherhängen des Brodkorbs das Pärchen aufs Trockene zu setzen droht. Folgen dann der schlaue Diener (servulus callidus), jederzeit beflissen, seinem vergötterten Herrchen bei den tollsten Streichen behülflich zu sein, was ihm von Seiten des erzürnten Vaters die erschrecklichsten Prügel, zum Schluss aber doch den Dank der versöhnten Parteien einträgt, und zuletzt die Hauptperson, die Amica. Sie tritt nach mancherlei Gefährnissen endlich zur Belohnung treuer Anhänglichkeit in den ehrbaren Stand der Matronen, und ist in ihrer Naivetät noch eine der anziehendsten Figuren der neuen Komödie, welche insofern überhaupt das freche Lorettenthum**), wie es sich noch in der mittlern Komödie breit macht, in etwas beschränkt und veredelt hat.

---

*) Lebkuchen, süsser Wein und Eier, Sesambrei,
Kranz, Salbe, Flötenspielerin, — o prächt'ger Mensch,
Die Namen der zwölf Götter hast du aufgezählt.

Das ist die Schmarotzerphilosophie des Parasiten, wenn auch, wie man sieht, es nicht grade Lucullische Genüsse waren, die das Idol seines Magens bildeten.

**) Bedenklich genug freilich ist noch Menanders Schilderung im Eingange der Thais:

„O, singe Muse mir, ein Frauenzimmerchen,
Verwegen, hübsch zugleich, vertrauenerweckend,
Doch aller Ränke voll, die Thür verschliessend, vielverlangend,
Die keinen liebt und doch sich allezeit so stellt."

(S. Meineke. Rel. Menandr. p. 75.)

Doch schon die characteristischen Epitheta der Hetären in der mittleren Komödie zeigen, wes Geistes Kind sie waren. Sie hiessen u. a.: Scylla, Charybdis, Gorgo, Seehund, Löwin, Harpyie etc. und ihre Rolle vertrat in der neuen Komödie die meretrix procax.

Das wären ungefähr die Hauptcharactere der sogenannten *νέα κωμῳδία*, und wenn auch Niemand ihrem vorzüglichsten Dichter dem Menander, trotz Phrynichus Arrhabius und Julius Pollux, welche beide seine Sprache für ein Repertorium unechter Wortformen und Neologismen ansehen (s. Klein II. p. 248), Glätte und Anmuth des Styls, sowie dramaturgische und scenische Vollendung absprechen wird, so bleibt doch vom ethisch-moralischen Standpunkte aus trotz aller mit künstlerischem Geschick eingeflochtenen Lebensregeln und philosophisch-ästhetischen Schulsentenzen für den unbefangenen Beurtheiler verschwindend wenig übrig, das uns berechtigen könnte, nach Plutarchs Vorbilde die neue Komödie soweit über die alte zu erheben. Man müsste denn, wie dies Plutarch*) auch wirklich thut, den Umstand, dass dort nach der *φθορά* eine richtige *ἀναγνώρισις* folgt, d. h. dass nach vielfachen Entführungs- und Verführungsscenen das Stück meist mit einer Heirath in optima forma schliesst, ein Ende, was ja im modernen Lustspiel zur conditio sine qua non geworden ist, man müsste denn, mein' ich, diesen Umstand für so sittlich erhebend erachten, dass man darüber vergässe, um wie viel besser es wäre. wenn solche *φθοραί* mit allen ihren Folgen überhaupt nicht vorkämen.

Dass natürlich die Römer mit wenigen, bald zu erwähnenden Ausnahmen, zu den unbedingten Lobpreisern der Menandrischen Muse gehörten, wird Niemand verwundern. Die römische gravitas und der römische Autoritätsglaube vertrug sich schlecht zu der freien Genialität des alt-attischen *ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν***) und sobald man an der Tiber, was spät genug der Fall war, an litterarischen, bezüglich komisch-dramatischen Productionen, Geschmack gefunden hatte, war es erklärlich, dass die Dichter sich die Meister der neuen Komödie zu Mustern und Vorbildern nehmen mussten, womit freilich nicht behauptet werden soll, dass sie nur blinde Nachahmer gewesen wären.

So sind auch in der klassischen Zeit die Elegiker und besonders Ovid***), des Lobes voll über Menander; und selbst Horaz, der doch am meisten befähigt war, die Genialität der Aristophanischen Komödie ästhetisch und litterarisch zu begreifen und in jenen bekannten Versen (am Eingange der 4. Satire des 1. Buchs: „Eupolis atque Cratinus" etc.), wie in geheimem Neide des Octavianischen Regiments, das eben damals anfing sich cäsaristisch zuzuspitzen, eingedenk, die

---

*) *αἱ δὲ φθοραὶ τῶν παρθένων εἰς γάμον ἐπεικῶς καταστέφουσιν.* Symp. VIII 3 p. 712 C.

**) Eine persönliche Verspottung trug dem Autor schon nach den Zwölftafelgesetzen Stockprügel ein. „Si quis pipulo occentasit, carmenve condisit, quod infamiam faxit flagitiumve alteri fuste feritor." S. auch Tuscul. IV, 2, 4. Diese „formido fustis" (Horat. epist. II, 1, 154) machte auch die freiern Spottlieder der Fescenninen, in denen der Keim einer wirklichen nationalen komischen Poesie lag, bald verstummen und setzte an Stelle des „horridus versus Saturnius" die „munditiae" einer geleckteren, einschmeichelnden, aber häufig um so frivoleren Höflingspoesie.

***) Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri,
Et solet hic pueris virginibusque legi, singt Ovid Trist. II, 370, was natürlich dem Vater der ars amandi aus dem Herzen gekommen ist.

Freimüthigkeit der alten Komödie und deren sociale Macht anerkennt und lobpreist, scheint doch die libertas dicendi et cavillandi auf die Satire zu beschränken, und auch für diese nicht durchaus. Wenigstens bricht, sobald er zur Aufstellung litterarischer Kunstregeln kommt, die in ihm liegende oder doch vom Sohne des Libertinus mit Bewusstsein zur Schau getragene aristokratisirende Tendenz durch, und er verlangt auch vom Satirenschreiber die Vermeidung der „immunda ignominiosaque dicta" (Ars poet. 247), die für „Erbsenfresser" (fricti ciceris emptor) passend seien, nicht aber für den Geschmack der römischen Gentry, ohne dass er selbst natürlich in praxi seine theoretischen Regeln strict befolgt und sich, wohlgemerkt, von Mäcen's Schilde gedeckt, in der ungenirtesten Verspottung und Blosstellung namhafter Persönlichkeiten (— das immundum und ignominiosum ist eben ein relativer Begriff —) Schranken auferlegt hätte.

Was speciell die alte Komödie angeht, so tadelt er (A. p. 283) ihre ochlokratische Licenz (vitium) und erkennt somit ausdrücklich die Berechtigung des einst gegen die komischen Ausschreitungen erlassenen *ψήφισμα**) an.

Auch in der neuern Zeit haben viele und bedeutende Männer ein absprechendes Urtheil über die alte Komödie gefällt. So u. a. auch Bentley, besonders aber die Franzosen. So ist dem Prevost (Théâtre des Grecs par Brumoy. Nouvelle édition par Prevost Paris 1787. B. 10. p. 159) das alt-attische Lustspiel „une mégère armée de torches" und wird erst mit Menander „un miroir agréable et innocent de la vie humaine." Rapin (S. oben p. 167) urtheilt über Aristophanes: „La trop grande envie qu'il avait de plaire au peuple en jouant les honnêtes gens, le rendit lui-même mal honnête homme et gâta un peu le génie qu'il avait de railler par ses manières rudes et outrées" etc.

Am weitesten aber geht Voltaire mit folgenden Verdicten: „Ce poète comique qui n'est ni comique ni poète n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire de St. Laurent" (Questions sur l'Encyclopédie u. d. Titel Athée.), und: „ce bouffon d'Aristophane bas et fourbe lui-même qui avait toujours peint ses semblables" (Remarques sur les discours de Corneille), freilich derselbe Voltaire, der in richtiger Consequenz der engbegrenzten, dramatischen Kompositionsgesetze der französischen Klassiker von Shakespeares Hamlet meinte, er komme ihm vor, wie von einem betrunkenen Wilden verfasst. (S. u. a. Schlegel, dramat. Vorlesungen I. p. 269 u. III. p. 25.).

Bei uns Deutschen nennt Wieland den Aristophanes „einen Söldling der Aristokratie, einen eiteln, leichtfertigen und wespenartigen Menschen, einen Schmeichler des Volks, gleichgültig gegen Wahrheit und Lüge," (Attisch. Museum 2. Theil. 12. 3. Th. S. 81.), Hartung (im „Euripides

---

*) Schon im ersten Jahre der 85. Olympiade hatte der Archont Morychis das bekannte Psephisma des *μὴ ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν* erlassen. Schol. Acharn. 67. Hier hat Horaz mit der „lex accepta" die nach Abschluss des Peloponn. Krieges getroffenen Massregeln im Sinne, welche die sogenannte mittlere Komödie anbahnten.

restitutus), im Verdruss über die üble Behandlung seines Lieblingsdichters von Seiten des Komikers kurzweg einen „calumniator." Rapp (Geschichte des Griechischen Schauspiels p. 197) hält Aristophanes für einen, allerdings genialen Possenreisser, der aus Hass gegen die mit Euripides so hoch gestiegene tragische Kunst zu einer primitiveren, dramatischen Poesie d. h. zur Posse zurückgekehrt sei.

Diesen „Euschemosynisten" gegenüber hat es nun von jeher nicht an Ehrenrettungen der alten Komödie und speciell des Aristophanes gefehlt, in denen neben der poetischen auch ihre ethische Bedeutung hervorgehoben wird. So meint Schlegel (dramat. Vorl. I., 269), man dürfe bei der Beurtheilung dieser poetischen Gattung sich nicht durch die zügellose Ausgelassenheit der Dichter verleiten lassen und so in ihr die rohen Anfänge einer später mehr ausgebildeten komischen Darstellung erkennen, im Gegentheil, die neue Komödie sei, was ihre poetische Qualität betreffe, ein Rückschritt, eine „Herabstimmung zur Prosa." Freilich ist seine Definition der alten Komödie als eines durchgängigen Gegensatzes der Tragödie und als einer dramatischen Parodie derselben, (wenn auch nach Schlegel ebenso unabhängig und ursprünglich wie die Tragödie), wenig zutreffend, obwohl das besonders aus der Sicilischen Komödie herübergekommene parodische Element zweifellos eine grosse Rolle spielt. (S. Ribbeck, De usu parodiae apud comicos Atheniensium Progr. des Kölner Realgymnasiums 1861).

Eine andere Auffassung ist die, wonach man diese Dichtungsart nicht vom Standpunkte der modernen Kunstkritik, sondern aus ihrer Zeit heraus beurtheilen und deshalb die Aeschrologie sammt der dramatischen Formlosigkeit als der ganzen poetischen Gattung anhaftende Schwächen in den Kauf nehmen müsse. Ersatz genug dafür böten neben der unerreichten dichterischen Vollkommenheit und der Genialität des Witzes auch die sittliche Idee der Dichter selbst, die von conservativem Standpunkte aus, in der Seele ein idealisirtes Bild der alten, glanzvollen Zeit der Perserkriege, mit herber Strenge alle Neuerungen des Perikleischen Zeitalters kritisirt hätten.

Die Vertreter dieser Ansicht (Jacobs, Academ. Reden 1. Abtheil. p. 325 ff. Rötscher, Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin, 1827. Hegel, Aesthetik III. p. 535. 536. 561.) haben allerdings von dem abstracten Standpunkte der Schulphilosophie eine sittliche Idee in die alte Komödie hineinconstruirt, wie sie, in solcher Erhabenheit und Ausschliesslichkeit wenigstens, in der That nicht existirt hat, und sind in der Idealisirung der komischen Dichter häufig zu weit gegangen. So wird von gegnerischer Seite mit Recht hervorgehoben, dass sie, wenn es sich um die Vertheidigung einer von den Komikern angegriffenen, sonst allgemein geachteten Persönlichkeit, z. B. des Sokrates handle, zu allerhand ausweichenden Erklärungen und Entschuldigungen ihre Zuflucht nehmen müssen. (S. Rapp p. 193.) Man beachte u. a. auch, wie sich Kock (Aristophanes und die Götter des Volksglaubens) so zu sagen, drehen und wenden muss, um den positiven Glauben des Dichters, den ein politischer Vertreter der Marathonszeit füglich nicht entbehren kann, wenigstens für seine Jugendperiode zu retten. Ueberhaupt ist es mit dem Conservatismus der alten Komödie auch in politischer Hinsicht eine eigenthümliche Sache gewesen. Man wird z. B.,

um nur eine von den vielen Stellen anzuführen, in denen der komische Spott mit der Gegenwart zugleich die alte Zeit trifft, Niemand einreden wollen, dass Aristophanes, wenn er den Dionys im Discurs mit dem die Sitten seiner Zeit lobpreisenden Aeschylus eine solche Schilderung der alten Marathonskämpfer wie in den Fröschen (1074, *καὶ προσπαρδεῖν γ'εἰς τὸ στόμα τῷ θαλάμακι καὶ μινθῶσαι τὸν ξύσσιτον κἀκβάς τινα λωποδυτῆσαι*) geben lässt, in seinem innersten Herzen eine so vorzügliche Hochachtung vor der Ahnenzeit getragen habe, wie etwa wir sie vor den Helden der Freiheitskriege hegen.

Dass die alte Komödie aber auf der andern Seite nicht bloss ein Institut war, geschaffen, um die Lachmuskeln des Athenischen Demos zu kitzeln, sondern dass sie im Scherze den Ernst, in ihren Witzen die Erkenntniss des Wahren suchte, erkannte schon im Alterthum Dionysius von Halikarnass an mit seinem schönen Ausspruche: *ἡ κωμῳδία αὐτὴ τὸ γελοῖον προστησαμένη φιλοσοφεῖ.* Daran schliessen sich die Urtheile zweier Römer, nämlich des Quintilian und Plinius*). Quintilian preist vom rhetorischen Standpunkte aus die unnachahmliche Grazie der Sprache, während Plinius ausdrücklich mit beredten Worten auch ihre sittliche Tendenz hervorhebt.

Es wäre zu weitläufig, alle die anerkennenden Auslassungen, die seit Aristophanes von Byzantius bis auf unsere Tage über die alte Komödie ergangen sind, aufzuzählen, Thatsache ist und bleibt, dass man bei der Beurtheilung eines solchen litterarischen Kunstproductes sich nicht a priori auf schulphilosophischen Standpunkt stellen (wie es zum Theil die Romantiker, besonders aber die Hegelianer gethan haben) und poetische und ästhetische Eigenschaften hineinlegen darf, von denen in Wirklichkeit wenig oder nichts existirt hat, sondern immer die historischen Facten und die Verhältnisse des damaligen politischen und socialen Lebens berücksichtigend, wird jeder unbefangene Kritiker zu dem Endresultate kommen, dass die „Huldinnen" der *κωμῳδία ἀρχαία*, um mit Antipater zu reden, trotz ihrer *φοβερότης* immerhin Huldinnen bleiben, und dass das komische Ideal, so oft auch die *ἰδέα ἰαμβιστική*, die trotz Aristoteles das eigentliche, productive Agens ist, die Dichter in einseitiger Parteilichkeit**) und satirischer Animosität hat fehlen lassen, trotz aller Aeschrologie, immer ein Ideal ist, in seiner poetischen Qualität ebenso berechtigt, wie das tragische.

---

*) Quintil. X, 1, 65 cum sinceram illam sermonis Attici gratiam prope sola retinet, tum facundissimae libertatis etc. Freilich ist für Quintilian auf der andern Seite auch die Menandrische Komödie der Inbegriff der copia inveniendi und der facultas eloquendi. S. Meineke Rell. p. 61. Plinius epist. VI, 21, non illi vis, non granditas, non subtilitas, non amaritudo, non dulcedo, non lepos defuit. Ornavit virtutes, insectatus est vitia, fictis nominibus decenter, veris usus est apte.

**) Man vergleiche z. B., mit welcher Voreingenommenheit die Komiker gegen die Sophisten aufgetreten sind, und wie nach ihrem Vorgange die Beurtheilung dieser ganzen philosophischen Secte noch jetzt eine so schiefe ist. S. darüber Grote „History of Greece" in dem betreffenden Capitel, und Lewes „Geschichte der griech. Philosophie" (deutsch nach der 3. Ausgabe von 1867, 1. Band, pag. 220).

Was ferner die Aeschrologie angeht, so ist mit Recht hervorgehoben worden, dass die derbe Nacktheit der Aristophanischen Erotik in ihrem innersten Kerne durchaus nicht so unsittlich ist, wie die verschleierte Frivolität mancher modernen Zugstücke. (S. Rötscher p. 39 über die französische Frivolität.) Auch Reissig macht in dieser Hinsicht von philologisch-antikem Bewusstsein getragen die treffende Bemerkung (Conject. praef. p. 4.): „Ita quidem ethnicum hunc (Aristophanem) longe esse innocentiorem multis nostris scriptoribus qui miseris et perditis alendis augendisque amoribus animos effeminant, ad libidinem occultam alliciunt et innatos hominibus igniculos ad morum praitatem detorquent." (S. Ranke Vit. Aristoph. p. 82.)

Mit begeisterten Worten hat Klein dieser Ansicht gleichsam mit einer prächtigen Periphrase des „φιλοσοφεῖ" des alten Halikarnassers Ausdruck gegeben, wenn er u. a. (Gesch. des Dramas II, p. 33 etc.) sagt: „Da rufen nun die Euschemonisten Zeter über die Unanständigkeiten der alten attischen Komödie des Aristophanes, der doch nur die Kunst der grossen Koloristen in höchster Meisterschaft übt, und gleich diesen aus farbigem Koth zaubervolle Wirkungen, all die Herrlichkeiten, den Glanz und die Pracht seines breiten, saftigen Pinsels lockt und entfaltet. Denn ist die Malerfarbe etwas Andres als leuchtender Koth? Diese Kunstwirkung übt sie aber nur nackt aufgetragen, an der Oberfläche eben, in unmittelbarer Berührung mit dem reinen Lichte, das sich nicht ekelt vor dem Farbenkoth, sondern ihn schön, rein und duftig küsst, ihn durchleuchtet mit seinem Wesen, seiner Lauterkeit und Anmuth. Die altattische Komödie fasst dieselben höchsten Ziele des würdigsten Staats- und Bürgerlebens ins Auge, wie die Aeschyleische Tragödie, sie ist gleich dieser eine kunstvolle Symbolik göttlicher Ideen, eine hohe Schule segensvoller Staatskunst, die eifervollste Schirmerin und Pflegerin heiliger Satzungen, ruhmreicher Ahnengrösse, begeisterter Vaterlandsliebe. Das komische Ideal ist das tragische Ideal selber, nur angewendet auf die Tageszwecke und ihre Nichtigkeiten, und diese Anwendung auf die Tagespolitik mit ihren Fragen ist der Kontrast, der das Lächerliche bedingt."

So lautet das Urtheil eines mit den dramatischen Erzeugnissen der Völkerlitteratur so innig vertrauten Mannes wie Klein über die alte Komödie, freilich wie sie sich in ihrer höchsten Vollendung, in Aristophanes, repräsentirt. Bekanntlich sind von den komischen Schöpfungen aller seiner Vorgänger, selbst derer, die von den Alexandrinischen Grammatikern der Aufnahme in den Kanon für würdig erachtet wurden, nur wenige Fragmente, und auch diese nur hie und da in den Werken späterer Polyhistoren und Scholiasten zerstreut und zerstückelt, auf uns gekommen, sodass sie ein Urtheil über ihre poetische Qualität schlechterdings nicht zulassen, nnd wir in dieser Hinsicht fast ganz auf die dürftigen und sich häufig widersprechenden Notizen späterer Autoren hingewiesen sind. Es ist einleuchtend und auch theilweise historisch verbürgt, dass die Muse des Aristophanes nicht, wie dem Haupte des Zeus entsprungen, plötzlich in ihrer vollen Glorie vor den Augen der Zeitgenossen gestanden, sondern der Dichter ist auf sicherer und gegebener Tradition fussend und mit Anlehnung an positive Kunst- und Schulregeln, wie sie sich in damaliger Zeit unter den komischen Dichtern allgemein gültig ausgebildet hatten, von Stufe zu Stufe der

Vollendung zugeschritten. Dies beweist schon die Sicherheit der Methodik in der äussern Form, die Analogie in der metrischen Schematik und der Gliederung der Verssysteme, eine Thatsache, die, obwohl dem Scharfblicke vieler und gelehrter Männer früherer Jahrhunderte entgangen, seit Hermann's, Fritzsche's und Ritschl's Forschungen an mehreren Partien einzelner Dramen evident nachgewiesen ist. Ueberhaupt, wo nur immer in der Litteraturgeschichte eine poetische Gattung, besonders dramatischer Art, sich zu höherer Vollendung und Fruchtbarkeit entwickelt hat, so haben sich doch meist, abgesehen von den singulären Fällen blosser Nachahmung, bestimmte Kompositionsnormen und technische Vorschriften ausgebildet (ich erinnere hier nur an das Drama der Spanier, der Franzosen und an die Vorläufer Shakespeare's), die der ganzen Gattung ein einheitliches Gepräge aufdrücken und ihre nationale Originalität bedingen. Ja, je bestimmter und detaillirter die vorgeschriebenen Kunstregeln sind, je mehr sie sich zu einer festgeregelten, in den Augen der Späteren oft einseitigen Schultechnik zuspitzen, einen desto sicherern Halt bieten sie dem dichterischen Schaffen, ohne durch pedantische Regularität, der künstlerischen Freiheit, wie wir oft anzunehmen geneigt sind, eine allzuhemmende Schranke zu setzen. So sagt Freitag (Technik des Dramas p. 2): „Grade ein ausgebildetes System von Detailvorschriften, eine sichere, in nationaler Gewohnheit wurzelnde Beschränkung in der Wahl der Stoffe und im Bau der Stücke sind zu verschiedenen Zeiten die beste Hülfe der schöpferischen Kraft gewesen, ja sie sind, so scheint es, nothwendige Vorbedingung jener reichlichen Productivität, welche uns in einigen Perioden der Vergangenheit räthselhaft erscheint" etc.

Ausgehend nun von dieser allgemeinen Betrachtung und von dem Umstande insbesondere, dass in den erhaltenen Aristophanischen Stücken im Einzelnen eine überraschende Symmetrie der äusseren Technik dargelegt ist, ist vielleicht die jüngst von Brentano („Untersuchungen über das griech. Drama. Thl. I. Frankfurt a. M. 1871. Einleitung, und „Aristophanes und Aristoteles". Berlin 1873. Weidmann.) aufgestellte Behauptung nicht zu gewagt, dass die in diesen Komödien unläugbar existirende und den Kunstregeln des Alterthums (d. h. der Aristotelischen Poetik) widersprechende dramaturgische Inconcinnität, welche die ästhetische Kritik unserer Tage mit wenigen Ausnahmen als ein Privilegium der ganzen Gattung statuirt hat*), in Wirklichkeit gar nicht vorhanden gewesen sei, sondern es habe auch der alten Komödie ein fester dramatischer Organismus mit durchgeführter Handlung und einheitlichem Plane zu Grunde gelegen.

Denn wenn, deducirt Brentano, diejenigen Stücke, die uns einigermassen zusammenhängend vorliegen, d. h. die elf Aristophanischen Komödien einen den Theorien der alten Kritiker (des Aristoteles) entsprechenden, dramaturgischen Ausbau vermissen lassen, wenn ferner von dreien (Wolken, Friede, Plutus) dieser elf erhaltenen Stücke klar nachgewiesen, dass spätere Umarbeitung (*διασκευή*) ihre ursprüngliche Form gänzlich verändert hat, so ist der Schluss, dass auch die

*) S. u. a. Bernhardy, Griech. Litterat. 1872. II, 2. p. 634. Dann Teuffel, in Pauly's Realencyclopädie unter Aristophanes.

übrigen acht (bekanntlich ist mit den Wespen und Fröschen der Versuch gemacht worden) in späterer Zeit in grossartiger Weise textlich umgestaltet sind und so ein unmittelbares Urtheil über ihre dramatische Anlage nicht gestatten, mindestens ebenso berechtigt und logisch, wie die so häufig vertretene Ansicht, wonach die alt-attische Komödie eine in dieser Hinsicht exceptionelle und sich über die Forderungen der dramatischen Theorie hinwegsetzende Stellung einnimmt. Für letztere Ansicht findet sich obendrein in den Schriften der Alten kein sicherer Beleg, im Gegentheil, manche Ausdrücke in den uns erhaltenen Excerpten über die griechische Komödie, die, als vielfach auf älteren, authentischen Quellen beruhend, nicht zu unterschätzen sind (s. Bergk, Aristoph. Comoed. praefat. p. IX, Bernays, Rhein. Mus. VIII, 561, 583), lassen sich recht gut auf das Vorhandensein einer dramatischen Technik*) deuten, ganz abgesehen davon, dass es an und für sich unwahrscheinlich ist, dass die komischen Dichter, die für derartige Mängel der Tragödie ein so scharfes Auge und so bittern Tadel hatten, sich über die dramaturgischen Anforderungen in freier Willkür hinweggesetzt hätten.

Freilich bleibt die Scheidung des Aristophanischen Nachlasses auf Grund so wenig positiver Kriterien immer ein gewagtes Unterfangen. Denn ich kann unmöglich die Aristotelische, besonders für die Tragödie aufgestellte Doctrin in voller Präcision auch für die Komödie in Anspruch nehmen, ferner ist und bleibt es für uns, die wir mit der modernen Bühnentechnik vertraut sind, immer unnachweisbar, in wieweit das den Griechen und besonders dem Athenischen Publikum angeborene feine Gefühl für theatralische Darstellungen von der Anwendung specieller, scenischer und auch dramaturgischer Hülfsmittel abstrahirte. So selbstverständlich nämlich es ist, dass die Bürger eines Staates wie des Athenischen, denen der Besuch des Theaters durch ein Theorikon, also durch staatliche Subvention, gleichviel ob aus politischen oder humanitären Motiven ermöglicht wurde, allmälig in der Beurtheilung dramatischer Aufführungen in jeder Hinsicht geübte und feinfühlende Richter wurden, so lässt sich doch auf der andern Seite, was z. B. die Anwendung scenischer Apparate anbetrifft, nicht läugnen, dass anfangs ein grosser Naturalismus herrschte. Denn obwohl ein besonderer *μηχανοποιός***) auf der alten Bühne existirt hat, und scenische Maschinerien wie das *ἐκκύκλημα*, die *μηχανή*, die *ἐξώστρα*, das *στροφεῖον*, *θεολογεῖον*, *κεραυνοσκοπεῖον*, *βροντεῖον* u. a. vorkommen, so ist doch deren Anwendung eine sehr einfache und ihre Construction eine primitive (s. Rothmann, das Theatergebäude zu Athen, Gymnasialprogr. Torgau 1852), so dass bei Personen- und Decorationswechsel Vieles der Phantasie der Zuschauer überlassen bleiben musste. Zeigt doch auch schon die Parabase in der alten Komödie, dass es dem Dichter auf eine durchgängige Aufrechterhaltung der poetischen Fiction nicht ankam, woraus freilich nicht gefolgert werden darf, dass er die einfachsten Regeln der dramaturgischen Praxis vernachlässigt hätte.

---

*) So u. a. die Ausdrücke des Anonymus über Epicharm: „*Πολλὰ προσφιλοτεχνήσας*“, „*εὑρετικός*“, (B. III.) und über Aristophanes: „*εὐφυΐᾳ πάντας ὑπεραίρων*“, u. „*ἄριστος τεχνίτης*“ (IV), etc.

**) Arist. Fried. 174 wird der Maschinenmeister angeredet: *ὦ μηχανοποιέ κ.τ.λ.*

Freilich bietet auch die Geschichte der Entwickelung der altgriechischen Komödie in dieser Hinsicht wenig Positives, denn wie schon angedeutet, ist die Tradition über ihr Entstehen und Wachsthum eine äusserst lückenhafte, sodass es meist einer vorsichtigen Kombination überlassen bleiben muss, sich aus der Masse betreffender Andeutungen der späteren Autoren einen sicheren geschichtlichen Kern herauszuschälen. Von hervorragender Bedeutung natürlich in dieser Hinsicht ist neben der Exegese der erhaltenen Werke und Fragmente und der vereinzelten Auslassungen zeitgenössischer klassischer Schriftsteller die leider so kurz gehaltene Darstellung in der Aristotelischen Poetik. In zweiter Linie kommen die Notizen der Schriftsteller, die speciell über die Komödie geschrieben haben und insofern wichtig sind, als sie theilweise aus den Quellen der Alexandrinischen Grammatiker schöpften (s. Meineke, Histor. com. Graecor. I. p. 7 — 18, Bergk, praef. ad Aristoph.), und zuletzt die Winke späterer Polyhistoren und Kommentatoren in Betracht.

Ueberall begegnen wir nun der übereinstimmenden Ansicht, welche die Entstehung aller dramatischen Aufführungen mit dem Dionysoskult in Verbindung bringt, und ebenso ist es verbürgt, dass die Uranfänge weit in die Vorzeiten hinaufreichen. Denn wenn auch die Notiz des Scholiasten (s. Bulenger de theat. I. c. 2), wonach schon zu Orestes Zeiten ein gewisser Thoemis *μελῳδίας τραγῳδικάς* zuerst erfunden und *δράματα* aufgeführt habe, vereinzelt dasteht, so verdient doch Plato's Bemerkung um so mehr Beachtung, wenn er sich (Minos p. 321 A.) dahin äussert, dass die Tragödie nicht etwa als eine Erfindung des Thespis oder Phrynichus anzusehen wäre, sondern sie sei uralt (*πανὺ παλαιόν*) und das beste Mittel zur Erheiterung und Belustigung des Volkes. Es ist klar, dass hier mit *τραγῳδία* nicht die in den historischen Zeiten mit diesem Namen *κατ' ἐξοχήν* belegte dramatische Dichtung gemeint ist, sondern *τραγῳδίαι* oder auch *τρυγῳδίαι* hiessen ursprünglich die zur Festfeier der Wein- und Erndtegottheit öffentlich vorgetragenen Gesänge, die vorwiegend heiterer Natur waren. Diese Ansicht sucht Scaliger (Poetic. lib. I. p. 25) schon aus allgemeinen und psychischen Gründen zu rechtfertigen, indem nämlich überhaupt die Hochzeit eher sei als der Tod, die Trunkenheit eher als die Nüchternheit (?), die gemeine Rede eher als der erhabene Ausdruck, und das Hirtenleben eher als das königliche. Mag es nun auch eine gewagte Behauptung sein, dass eine ernstere Auffassung des Lebens in der Poesie hinter der komischen zeitlich stets hinterhergehen müsse, und so sehr es hierbei auf die verschiedenen Naturanlagen und culturhistorischen Verhältnisse des betreffenden Volkes ankommt, so beweist doch schon die etymologische Erklärung der Wörter *τραγῳδία* und *τρυγῳδία**) ihren innigen Zusammenhang mit den Festen des Weinbaus, dessen Kultus eben, wie eine kurze Vergleichung

*) Ueber die verschiedenen Erklärungen zu *τράγος* u. *τρύξ* s. Bentley Epist. Phalar. p. 317, dann Schneider, „das Attische Theaterwesen", Weimar 1835, p. 23 u. 26, wo die Belegstellen ausführlich angeführt sind. Schwerlich wird man mit Hartung, „Lehren der Alten" p. 76 diese Erklärungen nur für etymologische Märchen der Alten, wie sie sich freilich häufig finden, ansehn.

der übrigen arischen Völkerschaften zeigt, denen ein günstiges Geschick eine nähere Bekanntschaft mit dem Dionysos Eleutheros, Lysios oder Lyaios (dem Zungenlöser) ermöglichte, ursprünglich ein durchaus freudiger und heiterer war.

Man muss nämlich von vorn herein unterscheiden zwischen einer ursprünglichen, populären Form der Weinlesefeier und der späteren staatlich-officiellen Gottesverehrung, wie sie sich im Dionysoskult dogmatisch fixirt hatte. Die früheren, naturalistischen Feierlichkeiten beim Weinbau waren, wie bekannt, folgende: Zu verschiedenen Zeiten, in denen jedesmal eine Epoche des Wachsthums und der Reife des Weinstocks zu Ende ging, also zur Zeit der Traubenblüthe, der Lese, des Kelterfestes und der Mostprobe, zog ein Schwarm halb oder ganz berauschter, auf die groteskeste Weise vermummter und verkleideter Landleute auf und umher, die sich gegenseitig, oder irgend einen Missliebigen unter sich mit den muthwilligsten und ausgelassensten Neckereien und Spöttereien verhöhnten und foppten. Diese jedenfalls schon aus der gräcoitalischen Periode mitgebrachte Sitte *) ist, obwohl bei der gegenseitigen Entfremdung und Trennung der Stämme sich manche provincielle Eigenthümlichkeit eingeschlichen haben mag, bei allen Stämmen der Griechen und Italiker bis in ferne Zeiten durchaus national und populär geblieben.

Insofern nun der Weingott auch als Beförderer des Wachsthums und der treibenden Naturkraft überhaupt galt, wurde bei den Griechen, als Symbol der üppigen Fruchtbarkeit, bei dergleichen festlichen Aufzügen der Phallos vorangetragen, eine Sitte, der Herodot (II, 58) ägyptischen Ursprung zuschreibt, eine nicht unglaubliche Ansicht, wenn man die alten Beziehungen in Anschlag bringt, in denen besonders die dorischen Stämme von der Zeit der Wanderungen her mit diesem Mutterlande des Naturgottesdienstes in ritueller und religiöser Hinsicht gestanden haben. Waren es doch besonders Dorier, bei denen der Dionysoskult die begeistertste Aufnahme fand (die Pentheussage, s. Preller, Griech. Mythologie unter Dionysos), und nahmen doch nach Aristoteles späterhin die Dorier die Erfindung der Komödie für sich in Anspruch; nämlich aus etymologischen Gründen, denn, meinten sie, der phallische Umzug habe *κατὰ κώμας* stattgefunden, und *κώμη* sei ein speciell dorisches Wort für das attische *δῆμος*, und von *κώμη* sei *κωμῳδός* und *κωμῳδία* abzuleiten **).

---

*) Aehnlich war das Huhlifest der Hindus (s. Hieronymus Müller „die Lustspiele des Aristophanes", Leipzig 1843, 1. B. p. 11) und einige Festspiele der alten Litthauer und Schweden (s. Gruppe, Ariadne p. 119). So schildert Virgil Georg. II. 385 das Treiben der campanischen Winzer, wobei die „ora horrenda cavatis corticibus" u. die „oscilla ex alta pinu", durch welche die umliegenden Felder fruchtbar werden sollten, die Stelle der griechischen Phalloi vertreten.

**) Aristot. poet. 3. *οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναῖοι δὲ δήμους κ.τ.λ.* Uebereinstimmend ist Thomas Magister Vit. Aristoph. (Bergk. Proleg. XIII) *κωμῳδία ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἐν κώμαις ᾄδεσθαι τὰς κωμῳδίας κ.τ.λ.* Er führt noch die andere Erklärung von *κῶμα* und *ᾠδή* an (also „Schlafgesang"), indem sich Beleidigte an ihren Widersachern zur Schlafenszeit durch Spottreden gerächt hätten, eine eigenthümliche, aber der etymologischen

Wie weit übrigens in früherer Zeit die Ausgelassenheit und Lascivität bei der Phallosprocession gegangen sein mag, davon giebt das von Aristophanes (Acharner 239) aufbewahrte Phallikon annähernd einen Begriff. Ueber die ursprüngliche Natur der Phallika sind wir sonst gänzlich im Unklaren, nur lässt sich darüber soviel muthmassen, dass es von einem Doppelchore strophisch vorgetragene Lieder waren, an und für sich natürlich voll von auf die phallische Natur des Gottes bezüglichen Anspielungen, denen sich ein vom Chorführer, der meist der Dichter selbst war, recitirtes Epirrhema anschloss, worin jeder, der das Unglück hatte, in irgend einer Weise des Dichters Unwillen erregt zu haben, schonungslos verhöhnt und an den Pranger gestellt wurde. Möglich auch, dass die Phallosträger häufig Sclaven waren, denen an den bacchischen Festen gestattet war, ungestraft auch gegen ihre Herren ausfallend werden zu können. Natürlich wählte man in diesem Falle solche Individuen, die sich durch Mutterwitz und satirische Begabung auszeichneten, und von denen man die Erwartung hegte, dass sie durch komische Diction und Action zur Heiterkeit aller bei der Procession Betheiligten beitragen würden. (S. Bergk, De rell. c. a. a. p. 272.) Daran, oder vielmehr abwechselnd mit den Gesängen, schloss sich ein lustiger, bei griechischen Volksfesten nie fehlender Tanz (*κόρδαξ*).

Diese im nationalen Leben so tief eingewurzelte volksthümliche Feier, eine Art Haberfeldtreiben der attischen Bauern, wie Brentano sie nennt, konnte sich natürlicher Weise auch dann, als der Dionysoskultus einen mehr dogmatischen Character und rituelle Formen anzunehmen begann, und der Gott als *θεσμοφόρος* und *παυσίλυπος* kirchlich verehrt wurde, nicht verwischen, im Gegentheil, der staatliche Kultus nahm den Phallosumzug *) als officiellen Komos mit in den kirchlichen Ritus auf und machte ihn zu einem Theile der bacchantischen Festfeier des *Ἀναῖος*.

Ein um so reicheres aber und cultivirteres Leben sich allmälig in den Städten zu entfalten begann, und je schärfer sich der Gegensatz zwischen städtischer Urbanität und dem bäurischen Treiben zuspitzte, desto mehr schwand der naturalistische Ursprungscharacter der phallischen Gesänge, und mit der luxuriösen Ausstattung **) und dem feierlicheren Gepränge kam auch in

---

Phantasterei der alten Grammatiker vollständig entsprechende Auslegung. Nach Müller's Vorgang (Dorier II, 351) leitet man *κωμῳδία* von *κῶμος* ab. Siehe dagegen Bernhardy Gr. Litt. 2, p. 513.

*) Herodot, der, wie schon erwähnt, den ganzen Phalloskult aus Aegypten herleitet, giebt nach einer Beschreibung der bei den Aegyptern gebräuchlichen Feierlichkeiten auch den Namen dessen an, der ihm zuerst bei den Griechen Eingang verschaffte. Es war dies Melampus, der Sohn Amythaons (II, 48). Nach dem Schol. zu Acharner 243 führte Pegasus aus Eleutherae die Phallophorien in Athen ein, aber die anfangs säumigen Athener musste erst der erzürnte Gott durch eine eigenthümliche Krankheit *τῶν αἰδοίων* zur Phallosprocession anhalten. Wie es bei dem staatlichen *κῶμος* zuging, davon giebt Hesiod. im scut. Hercul. 281 ff. eine Beschreibung.

**) Plutarch de cupid. divit. c. 8: *„χρυσωμάτων περιφερομένων καὶ ἱματίων πολυτελῶν καὶ ξευγῶν ἐλαυνομένων καὶ προσωπείων“*. Auch das Metrum entwickelte sich zu einer bestimmten tetrametrischen Form nach Aristoteles Zeugniss poet. 4 *τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.*

die Unfläthereien der Phallika ein etwas feinerer Ton, bis sie die Form reiner Kultuslieder annahmen. Wenigstens steht das von der Zeit zu vermuthen, in der die politische Komödie den heiteren Theil der Dionysischen Festlichkeiten vollständig ausfüllte; erst später, als die persönliche Satire aus der Komödie zu schwinden begann, und besonders seit Alexander, der den Bacchusdienst nach seiner orgiastischen Seite hin zu grossem Aufschwung brachte, griff man wieder zu den alten Phallika*) zurück und frischte ihren ländlichen Naturalismus, hauptsächlich allerdings in seinen Obscönitäten, wieder auf.

Diese spätere Periode der Phallophorien hat jedenfalls auch Athenäus (XIV. 622. C.) im Auge, wenn er in ihrer Schilderung sich folgender Weise äussert: „Die Phallophoren sind ohne Maske, aber sie haben dafür eine Perrücke von Rankengewächsen mit einem dicken Veilchen- oder Epheukranz darüber, und sind mit Pelzen angethan. Sie treten theils durch die Seiten-, theils aus der Mittelthür ein, und zwar im Taktschritt unter Begleitung folgender Strophen:

Σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν
Ἁπλοῦν χέοντες ῥυθμὸν αἰόλῳ μέλει,
Καινάν, ἀπαρθένευτον, οὔτε ταῖς πάρος
Κεχρημέναν ᾠδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον
Κατάρχομεν τὸν ὕμνον.

Dann liefen sie näher heran und neckten, wen sie sich ausersehen, während der Phallosträger oder Chorführer (meist der Dichter des nun folgenden *ἐπιῤῥήμα*), das Gesicht mit Russ geschwärzt, auf die auserlesene Persönlichkeit grade losschritt." An derselben Stelle erwähnt Athenäus oder vielmehr Semos ein anderes, ebenfalls bei den Dionysosfesten agirendes Collegium, nämlich die Ithyphallen**), die sich in Tracht und Ausstattung von den Phallophoren unterschieden. Sie trugen Masken und zwar von Trunkenen (jedenfalls nach Analogie der Silensköpfe, wie wir sie mit weinseligen Zügen und geröthetem Antlitze auf den Vasenbildern sehen), und lange, Tarentinische Frauengewänder mit blumigen Aermeln. Sie ziehen schweigend ein und erst mitten auf der Orchestra wenden sie sich an die Zuschauer:

Ἀνάγετ' ἀνάγετε πάντες, εὐρυχωρίαν
Τῷ θεῷ ποιεῖτε·
Θέλει γὰρ ὁ θεὸς ὄρθος ἐσφυρωμένος
Δία μέσου βαδίζειν,

*) Dahin gehört das von Athenäus (VI, 253 D.) überlieferte Phalloslied, worin irgend ein Winkelpoet sich in den abenteuerlichsten Schmeicheleien auf Demetrios Poliorketes ergeht. Dass ihre Lascivität eine grosse war, beweist schon der Sinn, den der Demosthenische Sprachgebrauch mit dem Epitheton *ἰθύφαλλος* verband. S. Demosthen. in Conon. 14. 16. 17. (Bergk, De rell. p. 274.)

**) Nach Herodot (II, 51) nahmen die Athener den Ithyphallos von den Pelasgern an und erzählen darüber eine in den Samothrakischen Mysterien aufbewahrte Sage.

worauf ebenfalls ein mit iambistischen Stegreifsschwänken gewürztes Epirrhema folgen mochte (s. Hartung a. a. O. p. 81. Grysar, De Doriensium comoedia p. 31. 34.), ein geringer Ersatz für die längst verschwundene politische Satire der alten Komödie.

Man wird nun schwerlich die Aristotelische Notiz (poet. 4 ἡ κωμῳδία ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἐξαρχόντων) so auslegen dürfen, als ob die Komödie ihre Entstehung lediglich der Entwicklung der Phallophorenchöre verdanke. Auch Bernhardy (II, B. 513) sieht die Phallika nur als ein „Samenkorn der Komödie" an, und das Sicilische Drama stand ja gar nicht in Beziehung zum staatlichen Dionysosdienst, sondern entwickelte sich aus der reinen Volksimprovisation. Dass die Attiker später, als die Komödie dort nach Vorgang der Tragödie eine Ingredienz des Kultus wurde, in bewusster Weise an die Autoschediasmen des phallischen Komos wieder anknüpften (s. Acharner 239) darf uns nicht täuschen; ihr eigentliches Wesen verdankt die attische Komödie der von Aristoteles zurückgewiesenen ἰδέα ἰαμβιστική, aber die Form verlieh ihr erst der sich zum Drama erweiternde Dithyrambos. Nämlich die phallische Feier, in der man der populären Auffassung der Dionysosverehrung Rechnung trug, und bei welcher eine gewisse bäurische Natürlichkeit, anfangs wenigstens, immerhin genug zum Ausdruck kommen mochte, genügte, besonders was die poetische Seite anbetraf, einer vorgeschritteneren und gebildeteren Zeit nicht. Je mehr man die göttlichen Eigenschaften des Dionysos von ihrer geistigen und ethischen Seite auffasste, um so mehr empfand man das Bedürfniss den Gott auf eine seiner würdige Weise poetisch zu verehren, und das blos skoptische Element musste in den zur Festfeier componirten Darstellungen, in seiner Ausschliesslichkeit wenigstens, zurücktreten und einer mehr idealisirenden Auffassungsweise Platz machen. Diese prägt sich nun aus im Dithyrambos. Schon der Name διθύραμβος, ein Epitheton des Gottes selbst (in der symbolischen Erklärung: „der Doppeltgeborene" ὁ δὶς τὰς θύρας τοῦ βίου ἀμείβων, s. Plato de legg. III, p. 700 B, nach der bekannten Sage von seiner Mutter Semele) lässt ahnen, dass neben dem orgiastischen Taumel auch das ernstere Moment der Noth und der Schmerzen betont wird, und es ist mit Recht hervorgehoben, dass hiermit die Leiden der Natur in der Erstarrung des Winterfrostes und der Trockniss der Sommergluth, wenn das belebende Princip der feuchten Triebkraft, also Dionysos fehlt, gemeint sind. Freilich darf man dem Dithyrambos der früheren Zeiten nicht eine solche Vollendung der Form und des Inhalts vindiciren, mit der er in der späteren Litteratur in Erscheinung getreten ist, wenngleich in ihm schon diejenigen poetischen Elemente lagen, die einer künstlerischen Entwicklung fähig waren.

Im Gegentheil, dieser alte Dithyrambos, als dessen erster Vertreter in der Literaturgeschichte Arion zu betrachten ist (nach Herodot's Zeugnisse I, 23 Ἀρίονα κ.τ.λ.), enthielt neben ernsten Reflectionen, zu denen die manchfachen Abenteuer und Erlebnisse des Gottes Anregung bieten mochten, des Orgiastischen und Bacchantischen genug, und grade der Wechsel zwischen Freude und Trauer, zwischen der ängstlichen Niedergeschlagenheit der Menschenseele bei der Erinnerung an die wechselnden Schicksale des Gottes, und der trunkenen Heiterkeit des Gemüths nach Genuss der harmstillenden, göttlichen Gabe bringt das im ganzen Dionysoskult liegende

ekstatische Element erst recht zum Austrag. Die Darstellung des ursprünglichen Dithyrambos mag nun etwa die gewesen sein, dass in ähnlicher Weise wie bei den Phallophorien ein (sogar in Thiergestalten?) verkleideter Doppelchor die Thaten des Dionys oder eines der Dionysossage verwandten Helden*) strophisch vortrug, worauf das Ganze mit einem Lobliede auf die Grösse des Gottes und unter bacchischem Festjubel schloss (*ἐν οἴνῳ καί μέθῃ*, wie Philochorus Athen. XIV, 628 A sagt.)

Von diesem Dithyrambos, in welchem also nach mehreren glaubwürdigen Zeugnissen der Alten der Chor ganz allein dramatisch**) agirte, und dem Arion***) und Lasos***), vielleicht durch grössere Ausbildung des mimetischen Elements, ein dramatischeres Gepräge gaben, leitet Aristoteles die Entstehung des Satyrspiels und der Tragödie ab, wobei er noch hervorhebt, dass die zu Grunde liegende Idee heitern Inhalts gewesen sei.

Nämlich mit der Entfaltung des Dithyrambos wird das erste Auftreten eines *ὑποκριτής*, was doch die erste Vorbedingung jeder dramatischen Poesie ist, fast einstimmig in Zusammenhang gebracht, während von einem gleichzeitigen Ausbau der Phallophorenchöre zum eigentlichen Drama nicht die Rede ist. Diese Erfindung nun, durch die Hinzunahme eines Zwischenredners die früheren *χοροὶ τραγικοί* zum *δρᾶμα* erweitert zu haben, wird dem Thespis zugeschrieben, der somit in der Litteraturgeschichte als der Schöpfer des *δρᾶμα σατυρικόν* und damit zugleich der *τραγῳδία* gilt.

Wenn nun dies die griechischen Grammatiker eine *εὕρεσις* nennen, so darf man diesen Ausdruck nicht etwa so auslegen, als ob Thespis die Action des Schauspielers willkürlich und aus äusserlichen Gründen, etwa um die Pausen zwischen den choristischen Vorträgen auszu-

---

*) Nach Herodot (V, 67) war es ursprünglich die Geschichte des Adrastos, die diesen Darstellungen zu Grunde lag, und erst der Dorier Kleisthenes habe den Dionys untergeschoben. Doch zeigt schon das Aiorafest, der festus oscillationis nach Hyginus (Fab. 130), dass die Bekanntschaft mit Dionysischen Sagenstoffen auch in Attika uralt war. (S. Athen. XIV. 618 E)

**) Athen. XIV. 630 C. *συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν κ.τ.λ.* Diogen. Laert. III, 56. *ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μύθος ὁ χόρος διεδραμάτιζεν.*

***) Diesen Arionischen Dithyrambus nennt Suidas (*Ἀρίων*) einen *χορὸς τραγικός*. Ueber Lasos s. Schol. zu Vögel 1411 (Dindorf.) und zu Pindar Olymp. 13, 25. Vgl. Bernhardy II, A. p. 647 ff. *Τὸ μέγεθος τῆς τραγῳδίας ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικῶν μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη* sagt Aristoteles (poet. 4), ganz kurz Athenäus: *ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμῳδίας καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη.* Diesen positiven Angaben gegenüber bleibt jeder Versuch, wie er u. a. von Welker (Trilog. p. 218) und von Gruppe (Ariadne p. 121—126) gemacht worden ist, die Bentley'schen und Hermann'schen Forschungen umzustossen und dem tragischen Drama, als der edleren Kunstform, auch die historische Priorität zu sichern, schwerlich zu rechtfertigen.

füllen*), hinzugefügt hätte, er war vielmehr der erste Attiker, der die schon vor ihm**) von einzelnen, wahrscheinlich dorischen Dichtern versuchte und so natürliche Idee, den nur referirenden und mimisch agirenden Chören, die den Kampf eines Helden mit irgendwelchen Ungethümen, als Giganten, Kentauren etc. zum Gegenstande ihres Vortrags hatten, die Person des Helden selbst zur Seite zu stellen, dadurch in bewusster und genialer Weise zur Ausführung brachte, dass er mehr als seine Vorgänger den Nachdruck auf die Zwischenrede des ὑποκριτής legte, dieselbe mit den Chorrecitationen in eine innigere dramatische Beziehung brachte, und was die Hauptsache ist, seine Stücke zuerst litterarisch fixirte.

Von Thespis nun, dessen dramatische Versuche man in Rücksicht auf die hervorragende Bedeutung der vor- und gleichzeitigen lyrischen und elegischen Poesie, durchaus, was ihre dichterische Qualität angeht, nicht zu gering anschlagen darf***), also von der Mitte des 6. Jahrhunderts datirt sich überhaupt das Schauspiel und jede dramatische Kunst, so dass alle Notizen Späterer, die auf eine dramatische Dichtung vor jener Zeit hindeuten, entweder als chronologische Irrthümer, oder doch in dem Sinne aufzufassen sind, dass hierbei die alten, nur choristischen Dramen gemeint sind.

Ist nun der Entwicklungsgang der Tragödie bekannt, oder doch zu Aristoteles Zeit bekannter gewesen, — eine genauere Darlegung der Genesis der griechischen Dramatik wird bei so geringen, positiven Angaben schwerlich gegeben werden können —, so liegt, was die Komödie anbetrifft, das klare Zeugniss des Aristoteles†) vor, dass schon zu seiner Zeit bei dem Widerwillen der Griechen gegen alle Inkunabeln, nicht mehr dargethan werden konnte, wie und wann sie zu so hoher litterarischer Bedeutsamkeit gelangte.

So einleuchtend nämlich es ist, dass jeder Uebergang aus der früheren autoschediastischen Poesie zur bewussten litterarischen Composition nur dadurch stattfinden konnte, dass durch die

*) Wie allerdings angenommen wird, Diogen. Laert. III, 56. *Θέσπις ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.*

**) Vielleicht erklärt sich so die Notiz des Suidas (s. *Θέσπις*), der ihn als den sechzehnten Tragiker nach Epigenes aus Sikyon erwähnt.

***) Wenn Horaz (A. p. 275) ihn den „inventor tragicae Camenae" nennt, so darf man hierbei natürlich nicht die Idee der historischen Tragödie zu Grunde legen. Nach Bentley (opusc. p. 285) u. a. sind seine Stücke sogar heitern Inhalts (ludicri argumenti) gewesen. S. dagegen Welker Nachträge p. 257. Klein, Gesch. des Dramas I p. 118 ff. Dass der Scholiast zu Wespen 1519, welche Stelle für die erstere Ansicht sprechen würde, einen Kitharöden Thespis substituirt, ist immerhin noch kein Beweismittel für das Gegentheil, ebenso wenig die Plutarchische Anekdote (Sol. 29), so grosse Mühe sich auch Klein (I. p. 119 ff.) in seiner geistreichen Interpretation derselben giebt. Ueber die choristischen Dramen s. Bernhardy II, B, p. 9 ff.

†) Poet. 5: *ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἐλαθε· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν, ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης, οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.*

Aufnahme der ländlichen Komastengesänge als Komos in den staatlichen Ritus eine formelle Entwicklungsbasis geschaffen wurde, — haben sich doch, wie gesagt, Anklänge an jene Anfangsperiode noch lange wacherhalten oder sind vielmehr absichtlich wieder aufgefrischt worden, — so kam doch gerade bei der Komödie ein anderes Moment hinzu, nämlich die „iambische Idee", wie sie überhaupt jeder populären Stegreifsdichtung zu Grunde liegt. Die den Griechen, wie allen südländischen Völkern, eigene, meist heitere Lebensauffassung, das ausgebildete Gefühl für das Lächerliche in jeder Gestalt*), eine bei scharfem Verstande früh erwachende skeptische Anschauung, endlich auch die Biegsamkeit der Sprache, für Wortspiel und Wortbildung gleich geeignet, alles liess das angeborene Talent für iambistische Stegreifsversuche in jeder Art und bei allen Gelegenheiten zum Ausbruche kommen. So erwähnt Athenäus eine Anzahl verschiedener Bezeichnungen für dergleichen Volksimprovisatoren, die nicht in direkter Beziehung zu den Dionysischen oder Demetrischen Festen standen. Sie hiessen in Sicilien *αὐτοκάβδαλοι*, in Italien *φλύακες*, in Sparta *δικηλισταί*, in Theben *ἐθελονταί* (eine Benennung, die nach Aristoteles auch in späterer Zeit für die Personen des komischen Chors geltend blieb, als der Staat noch nicht die Ausstattung der Choregie übernommen hatte und dieselbe „Freiwilligen" überlassen war). Welcher Art diese primitiven Ergüsse populärer Komik gewesen sind, davon geben einige bei Athen. (XIV, p. 621) aufbewahrte Fragmente eine Ahnung. (S. Grysar De Dor. com. p. 18. 30.) Der ungeschickte Quacksalber, der ertappte Obstdieb u. dergl. spielen eine Hauptrolle in ihnen, und man kann dreist annehmen, dass wenigstens in aristokratischen Staaten die Laune des Dichters über eine wohlfeile Verspottung von Heloten oder doch Leuten geringeren Standes nicht hinauszugehen wagte.

Als Prototyp dieser iambischen Poesie überhaupt sieht Aristoteles (Poet. 4) den Homerischen Margites an, ein von den Alten viel bewundertes Epos, das die Lebensgeschichte eines anmassenden, von sich überzeugten, in der That aber beschränkten und tölpelhaften Menschen beschreibt, welcher Don Quixote des Alterthums in seiner Thorheit und Verkehrtheit allerhand komische Abenteuer besteht und auf die drolligste Weise genasführt und überlistet wird. Zugleich erwähnt Aristoteles, dass das iambische Versmass zu dergleichen Schmähliedern als das passendste angewendet sei und seinen Namen davon erhalten habe.**)

Diese Stegreifsdichtungen erlangten später, wenn auch vor der Hand noch in monodischer Weise, eine feste litterarische Gestaltung, zu Zeiten und in Staaten besonders, wo die politische

---

*) S. u. a. die Sage von den Thirynthiern, die Theophrast *περὶ κωμῳδίας* überliefert hat (nach Diogen. Laert. V, 2, 47 u. Athen. VI, 261 s. Meineke Hist. com. I, p. 7).

**) Als eigentl. *μέτρον λεκτικόν* passte sich der *ἴαμβος*, als überhaupt im griech. Sprachbau begründet, solchen kunstlosen Improvisationen auf die natürlichste Weise an, und wird auch dem phallischen Epirrhema zu Grunde gelegen haben. Bekanntlich hat Archilochos dem Jambus zuerst die litterarische Kunstform gegeben. *Ἰαμβίζειν* hiess soviel als „spotten". (Vom Etymon *ἰαπ.*) Dass die Alten auch für den Jambus eine mythologische Erklärung hatten, ist bei ihrer Vorliebe für solche nicht zu verwundern. S. Hesychius: *Ἰάμβη.*

Zwietracht und der Parteikampf der persönlichen Satire einen weiteren Spielraum eröffnete. Jetzt trat an Stelle der früheren harmlosen Neckereien, denen irgend ein körperliches Gebrechen des Verspotteten oder ein unangenehmer Vorfall im Privatleben zu Grunde lag, die rücksichtslose Erbitterung (πικρότης) der politischen Gegnerschaft, und diese Meinungsverschiedenheit auf staatlichem und socialem Gebiete spitzte, wie überall, den Pfeil des Spotts zu erbarmungsloser Schärfe und schuf für den Jambizonten jene furchtbare Waffe des Worts, die tiefere Wunden schlägt als Stahl und Eisen, um so mehr, als das jetzt geschriebene Wort nicht spurlos verhallte, wie ehemals, sondern fortlebend den Hohn der Hörer und Leser nicht verstummen liess.

Können wir uns nun aus den Fragmenten des Archilochos noch eine Vorstellung machen, mit welcher Leidenschaftlichkeit*) der Dichter in seinen Invectiven vorging, so müssen wir uns bei dem noch älteren Aristoxenos**) aus Selinus mit dem Zeugnisse früherer Autoren begnügen, die ihn als einen Vorläufer der Komödie bezeichnen.

Welche gewaltige Anregung diese iambische Poesie, begünstigt von den Einflüssen eines schwankenden politischen Regiments, den choristisch-mimischen Recitationen, wie sie im phallischen Komos vorlagen, geben musste, ist selbstverständlich. Es bedurfte eben nur noch des Hinzutritts eines Zwischenredners, und auch dieser war im phallischen Epirrhema schon vorgezeichnet, und die eigentliche κωμῳδία löste sich vom kirchlichen Ritus ab und nahm ihre eigenen σχήματα an. Freilich geschah diese Scheidung ganz allmälich, und die neue dramatische Art blieb anfangs durchaus illiterat und formlos (s. Poet. 5. Anmerk. S. 20), etwa in Art der sogenannten Megarensischen Komödie, von der später die Rede sein wird.

In Staaten allerdings, wo eine einseitige oligarchisch-aristokratische Richtung jede auf das herrschende Regime bezügliche Regung des Spottes unterdrückte, fand die Komödie keinen Boden, und das skoptische Talent musste sich, soweit es überhaupt existirte, mit Hinzunahme des orchestrischen Elements (die σίκιννις) an dürftigen Heloten- und Metökenscherzen genügen lassen. Anders verhielt sich die Tyrannis. Liess auch sie natürlich eine satirische Beleuchtung der Regierungsmassregeln nicht zu, so kam es doch andrerseits ganz auf die persönlichen Neigungen des Gewalthabers an, theils in politischer Hinsicht eine Persiflage der ihm persönlich feindseligen Oligarchenfamilien zu protegiren, theils, von aufklärerischen Ideen getragen, an einer philosophisch-parodischen Betrachtung der religiösen Dinge Wohlgefallen zu finden, wie denn der freisinnige Hieron ein eifriger Förderer der Epicharmischen Poesie gewesen ist.

Wie nun freilich sich die ersten Anfänge der selbständigen Komödie gestaltet haben, lässt sich, da die directen Kriterien hinterlassener Werke gänzlich fehlen, nur vermuthungsweise

---

*) Die Horatianische „rabies". Archilochum proprio rabies armavit iambo. (Ars poet. v. 79.)

**) Ueber Aristoxenos führt Hephaestion p 45 zwei Verse aus dem Epicharmischen „Logos und Logina" an, und dann einen Vers des Dichters selbst, dessen Spitze sich gegen die Wahrsager kehrt. S. Bergk, Rell. com. att. p. 275.

feststellen. Auch bietet die Geschichte des äusseren Bühnenwesens wenig, was einen Rückschluss auf die Beschaffenheit der ersten theatralisch-komischen Aufführungen gestatten könnte. Nur soviel lässt sich auch hieraus schliessen, dass die früheren Komödien, wenn sie anders diesen Namen verdienen, von Seiten gebildeter Zeitgenossen wenig Beachtung fanden, wozu sie freilich auch ihr poetischer Werth schwerlich berechtigen mochte. Denn während die dithyrambischen und kitharödischen Agones und vielleicht auch die tragischen und phallischen Chöre, welche in enger Beziehung zum Gottesdienst standen, bei grösserer Ausdehnung und Theilnahme in einer besondern Localität, wahrscheinlich einer Art Odeion*) stattfanden, musste sich die neue Gattung, nachdem sie ihr engeres Verhältniss zum staatlichen Kultus gelöst hatte, mit ganz provisorischen Darstellungsmitteln begnügen.

Eine einfache, hölzerne σκήνη, mit einer tischähnlichen Erhöhung**) für den ὑποκριτής, ohne Bedachung und Sitzplätze, wie überhaupt ohne alle Bequemlichkeit für den Zuschauer, auf irgend einem öffentlichen Platze aufgerichtet, das war das Urbild der alten Bühne, bis durch Errichtung hölzerner Ikria***) ein einigermassen erträgliches, wenn auch noch immer sehr primitives Local für solche dramatischen Darstellungen geschaffen wurde, welche inzwischen an künstlerischer Bedeutung und Selbständigkeit gewonnen hatten, nämlich für die tragischen.

Denn während das Satyrspiel und die Tragödie bald, von Seiten der massgebenden Kreise wenigstens, mit grosser Vorliebe gepflegt wurde, stand, wie schon erwähnt, das gleichzeitige

---

*) Dass es schon vor Thespis Zeit zu dergl. festlichen Aufführungen geeignete Gebäude gegeben hatte, bezeugt u. a. die von Suidas erwähnte Anekdote vom Tode des Gesetzgebers Draco, der in einem Theater zu Aegina verunglückte (s. Δράκων u. πέτασος). In Athen gab es (s. Schol. zu Acharner 202) ein besonderes Λήναιον, in welchem der ἀγὼν ἐπιλήναιος stattfand, natürlich, wie schon der Name sagt, ein speciell dem Dionys geweihtes Heiligthum. Photius p. 162 nennt dieses Lenaion einen περίβολος μέγας, worin man vor dem Bau eigentlicher Theater die musischen und scenischen Agones aufgeführt hätte. Hesychius beschreibt ein Odeion: ἐν ᾧ πρὶν τὸ θέατρον κατασκευασθῆναι οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο (s. Schol. z. Wespen 1148 Dind.), welches alte Odeion Themistokles mit einem Dache versehn haben soll. (S. Schneider, Att. Theaterwesen Anmerk. 42.)

**) Eine Art „Küchentisch" (ἐλεός) nennt sie Pollux IV, 123, eine τράπεζα ἀχραία ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο. Nach dem Etymol. magn. p. 458, 30 hätte sich diese alte Trapeza, in welcher auch noch die Bretterwelt des Thespis bestand, in der θυμέλη des spätern Theaters erhalten.

***) Ueber die ἴκρια s. Schneider. (A. a. O. Anmerk. 71.) Bekanntlich schritt man, in Athen wenigstens, erst verhältnissmässig spät (in der 70. Olympiade) zur Errichtung eines steinernen θέατρον, nachdem der Ueberlieferung zufolge bei einem Weltstreit des Pratinas und Aeschylos die überfüllten, hölzernen Sitzplätze zusammengebrochen und viele Zuschauer verletzt waren (s. Suidas: Πρατίνας und Αἰσχύλος), welcher allerdings grossartige und edle Bau aber erst unter der finanziell-günstigen Verwaltung des Redners Lycurg zur Vollendung gediehen ist. (S. Pausan. I, 29, 16.)

komische Drama, dem ohnehin das Regiment der Pisistratiden jede Entwicklungsfähigkeit entzog, als eine zu vulgäre und der wirklich künstlerisch-erhebenden Motive entbehrende Dichtungsart in den Augen des gebildeten Publikums nach; und so ist es, meine ich, äusserst wahrscheinlich, dass selbst die litterarische Komödie mit ihrem Ethelontenchor in früheren Zeiten der Aufnahme und Aufführung in einer grösseren, dafür bestimmten Oertlichkeit, welche den tragischen Darstellungen bereits eingeräumt war, nicht würdig genug erschien, wie denn ja auch für die Stellung und Ausstattung einer komischen Choregie von Staatswegen erst spät gesorgt wurde. (Aristot. poet. 5. S. Anmerk. p. 20.) Ihr blieb dann weiter nichts übrig, als die vorhin beschriebene, primitive *σκήνη*, welche letztere natürlich mit der Zeit grössere Dimensionen annahm und mit geeigneten bühnischen Vorrichtungen ausgestattet wurde. Solche Theaterbuden auf der Agora hat vielleicht Plato (de legg. VII. p. 817 C.) im Sinne, wenn er bei seinem Bestreben alle theatralischen Genüsse aus dem Idealstaate zu verbannen, sich folgendermassen äussert: „Glaubt nur nicht, dass wir euch dann noch wie früher Bühnen auf dem Markte errichten und schönredende Schauspieler einführen lassen.“ Auch Demosthenes erwähnt dergleichen *σκηναί**) (De coron. 169), indem er bei der Beschreibung der Sensation, die es in Athen erregte, als die Nachricht von der Wegnahme Elateas durch Philipp an die Prytanen gelangte, erzählt, dass man die Zuschauer aus diesen Marktbuden heraustrieb (*τοὺς τ' ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν κατὰ τὴν ἀγορὰν ἐξεῖργον*) und dieselben, weil sie aus leicht entzündbarem, hölzernem Flechtwerk (*γέρρα*) gebaut waren, schnell niederriss und zum Alarmsignal für das umwohnende Landvolk verbrannte.

In solchen Buden fanden nämlich auch späterhin die Darstellungen der niedrigsten, populären Komik statt, wie sie nach Analogie der alt-oskischen burlesken Volkskomödie (mit ihrem „dossennus“, „maccus“, „pappus“ u. „bucco“, die ja als „policinello“, „tartaglia“, „arlechino“ u. s. w. in der italienischen commedia dell' arte und den Marionettenbuden stabil geblieben sind,) auch in Griechenland ein beliebtes Belustigungsmittel des gewöhnlichen Volks waren, selbst dann noch, als die eigentliche litterarische Komödie, welche mit ihnen aus einer Wurzel stammte, längst eine der Tragödie ebenbürtige Stellung erlangt hatte. Von diesem Gesichtspunkte aus, d. h. als Ausfluss einer durchaus niedrig gehaltenen Komik ist wahrscheinlich auch das bekannte „*ἐξ ἀμάξης σκώπτειν*“ zu betrachten, welches Demosthenes (De coron. 122) mit „*βοᾶν ῥητὰ καὶ ἄῤῥητα ὀνομάζων*“ umschreibt, und der Scholiast (Wolken 296) mit „*ἀναισχύντως ὑβρίζειν*“ erklärt. Man darf eben bei der Erklärung des Suidas (S. *ἐξ ἁμάξης*, und *τὰ ἐξ ἁμ.: ἐν ᾗ* (*ἑορτῇ τῶν Δηναίων*) *μεχρὶ νῦν ἀγωνίζονται ποιηταὶ συγγράφοντές τινα ἄσματα τοῦ γελασθῆναι χάριν κ.τ.λ.*) unter den „*ποιηταὶ ἀγωνίζομενοι*“ sich nicht eine Poesie von litterarischer Bedeutung vorstellen, sondern bei irgend einer Festlichkeit**), die meist in Beziehung zum Dionysos- oder Demeterdienst (*γεφυρισμούς*) stand,

*) Vielleicht mit hölzernen Sitzplätzen. S. Pollux VII, 125: *ἰκριοποιοὶ δέ εἰσιν οἱ ποιοῦντες τὰ περὶ τὴν ἀγορὰν ἰκρια.* Auch Photius 367, 16 spricht von einer *ὀρχήστρα ἐν τῇ ἀγορᾷ.*

**) Es waren natürlich solche Feste, an welchen der allgemeine Volksjubel sich ungehindert austoben durfte, ähnlich den römischen Florealien, Saturnalien und Megalesien, von deren karnevals-

zog ein auf solchen Hamaxai fahrender Komastenschwarm durch die Stadt und liess seinen nicht allzu feinen Witz in freiester Weise an den ihm Begegnenden aus (*τοὺς ἀπαντῶντας ἐσκωπτόν τε καὶ ἐλοιδόρουν*).

Da nun diese Sitte jedenfalls noch fortbestand, als die entwickelte Kunstkomödie sich ausgebildeter bühnischer Vorrichtungen erfreuete, so war bei dem Ausdruck „vom Wagen herab spotten" der Tropus ein mehr äusserlicher, indem man jene Stegreifssatire, welche natürlich auch hinsichtlich ihres poetischen Werthes wenig in Achtung stehen konnte, den Spottversen der Komödie gegenüber stellte, die man an den Dionysien und Lenäen in vollendeter Form von der Bühne herab hören konnte. Schwerlich wird man also hierbei an einen von Demos zu Demos auf Wagen fahrenden Komastenchor denken dürfen, wie es, besonders durch eine irrthümliche Auffassung des Horazischen „Thespis poemata plaustris vexisse", vielfach geschehen ist. (S. u. a. D'Avis: De priscae comoediae Atticae antiquae forma et legibus, Inauguraldissertation, Marburg 1868, p. 3.)

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung zum eigentlichen Thema zurück. Es bildeten sich bekanntlich aus den Anfängen komischer und satirischer Stegreifspoesie zwei verschiedene Arten der litterarischen *κωμῳδία* aus: 1) die sicilische Komödie des Epicharm und seiner Zeitgenossen, des Phormis und Deinolochos, und 2) die athenische, beide, wie später dargelegt werden wird, sowohl ihrem Entwicklungsgange nach als in ihrer Tendenz unter sich verschieden. Vorher aber werden in den Schriften der Alten noch zwei Arten komischer Dramatik erwähnt, welche bereits im 6. Jahrhundert einigermassen, wenn auch vorübergehend, Gestaltung gewonnen hatten, nämlich das sogenannte megarische Drama, und die Komödie des Susarion, deren Besprechung hier kurz einige Zeilen gewidmet sein mögen.

Einen wie grossen Einfluss das politische Moment, welches ja der eigentliche Factor der athenischen Komödie gewesen ist, schon im Bewusstsein der Alten selbst für die Förderung komischer Darstellungen hatte, erhellt aus jener Stelle des Aristoteles, wonach die Megarenser die Erfindung der Komödie für sich in Anspruch nehmen: *ὡς παὰ αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης* (Poet. III, 5). Zweifellos ist hiermit die nach Vertreibung des Theagenes in Megara aufkommende Ochlokratie*)

---

artigem Treiben Herodian (I, 11) eine Beschreibung giebt. (S. Bernhardy Römisch. Litter. 1830 Anmerk. 327.) Dionys. Hal. Ant. rom. VII, 72 vergleicht die römischen, bei dieser Gelegenheit agirenden *χοροὶ τῶν σατυριστῶν* mit den athenischen, indem er in der Schilderung der schrankenlosen Freiheit, mit der die einherziehenden Satyristen gegen alle hervorragenden Männer im Staate loszieln durften, (*τοῖς κατάγουσι ἐφεῖται ἰαμβίζειν τε καὶ κατασκώπτειν τοὺς ἐπιφανεστάτους ἄνδρας κ.τ.λ.*), die Bemerkung hinzufügt: *ὡς Ἀθήνῃσι τοῖς πομπευταῖς τοῖς ἐπὶ τῶν ἁμαξῶν πρότερον ἅμα σκώμμασι παροχουμένοις.* So bedeutete denn auch „*πομπεία*" und „*πομπεύειν*" so viel als „Schmähung" u. „schmähen". (S. Dem. de coron. 11 u. den Schol. dazu.)

*) Eine genauere chronologische Bestimmung wird sich schwerlich geben lassen, da auch das Plutarchische *ὀλίγον χρόνον ἐσωφρόνησαν* zu unbestimmt ist. Nach Meineke (A. a. O. p. 4) und

gemeint (s. Meineke, quaest. scen. I, p. 4), von deren Extravaganz Plutarch (quaest. graec. p. 295 D.) eine Schilderung giebt.

Dass eine solche Zeit des verworrenen Parteilebens der geeignetste Tummelplatz der komischen Persiflage und politischen Satire sein musste, ist einleuchtend, um so mehr, als nach allen Zeugnissen den Megarensern eine angeborene komische Begabung und beissender Witz nicht abzusprechen waren. „*Μεγαρεῖς γὰρ φεῦγε πάντας, εἰσὶ γὰρ πικροί*“ lautete schon ein alter Ausspruch des Pittakus (Anthol. Palat. II, 445). Freilich eine einigermassen künstlerische Gestaltung hat dieses megarische Drama, wenn es überhaupt so zu nennen ist, nie erlangt, wie denn auch trotz seiner hundertjährigen Dauer kein einziger litterarischer Repräsentant desselben erwähnt wird; wenn man nicht etwa den Maison als solchen anführen will, der nach einer bei Athenäus (XIV, p. 659 A.) erhaltenen Notiz die Masken des *θεράπων* und *μάγειρος* erfunden haben soll, deren triviale Spässe später unter dem Namen „*σκώμματα Μαισωνικά*“ berühmt und berüchtigt waren. (S. Meineke Hist. com. p. 22.) Im Gegentheil, aller Vermuthung nach hat sich dies megarische Lustspiel über die primitive Stufe der alten choristischen Dramen, wenigstens in führerer Zeit, nicht emporgehoben, und nur insofern der Chorege die Chorvorträge mit einer dem Phallischen Epirrhema ähnlichen, an Invectiven strotzenden Recitation unterbrach, ein Vorgang, der sich in der Parabase der alt-attischen Komödie erhalten hat, wird man von einem *ὑποχορίτης* sprechen können. In der Folgezeit wird allerdings hierbei eine grössere Vollkommenheit und (vielleicht nach Vorgang des *δρᾶμα σατυρικόν*) eine Art dialogischer und dramatischer Form erlangt worden sein, wahrscheinlich mit stehenden, typischen Charaktermasken, für welche Vermuthung dann sowohl der Bericht von den Maisonischen *προσωπεῖα* (s. Hesychius u. *Μούσωνες*) als auch der Umstand sprechen dürfte, dass im sicilischen Megara, das doch jedenfalls noch mit der Mutterstadt in Verbindung stand, der hier wirkende Dichter Epicharm, eine Art solcher, natürlich ganz illiteraten und rohen Volkskomödie vorfinden mochte, aus der er dann sein Kunstdrama schuf.*)

Sei dem aber, wie es wolle, ihren niedern, possenhaften und an ihren ochlokratischen Ursprung erinnernden Charakter hat die Megarische Komödie nie verloren, und ist auch in dieser Weise von den Attikern, denen freilich ihre politische Tendenz zum Muster gedient hat, stets beurtheilt worden.**)

Grysar (De Dor. com. p. 5 ff.) dauerte die Zeit der Megarensischen Demokratie etwa von der 44. bis 72. Olympiade, wo dann durch die Rückkehr der vertriebenen Optimatengeschlechter (Thucyd. IV 74, V 31) eine dorisch-reactionäre Restaurationspolitik der zügellosen Volksherrschaft und damit den komischen Ausschreitungen einen Damm setzte.

*) Ueber den Luxus der megarischen Komödie, in der die Choregen in Purpurgewändern einherstolzirten, — schon Phormis (s. Suidas: *Φόρμος*) soll die Sitte der langen Gewänder eingeführt haben, — findet sich bei Aristoteles (Nicom. Eth. IV, 2, 20) eine bezeichnende Stelle.

**) Dahin gehört das bei den Attikern sprüchwörtlich gewordene *γέλως Μεγαρικός* (s. Suidas unt. *γέλως*). Ferner die Verse des Ekphantides (nach der Meineke'schen Conjectur):

Schwerlich hat nun auch die komische Dichtung des Susarion, der die Komödie zuerst in Attika*) einheimisch gemacht haben soll, eine höhere Vollendungsstufe erlangt, als die eben erwähnte der Megarenser, mit der sie jedenfalls in Zusammenhang gestanden hat. Ueberhaupt ist das Zeitalter dieses Dichters ziemlich mythisch. Aristoteles erwähnt ihn gar nicht, und es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, dass eine spätere Tradition, um auch die Athener am Ruhme der Erfindung der Komödie theilhaftig werden zu lassen, die Zeit seines Auftretens hinaufgeschraubt und sein Andenken etwas glorificirt hat.

Grade die Nachricht, die ihn als geborenen Megarenser aus Tripodiskus in das Attische Ikaria einwandern lässt (s. Schol. Dionysius Thrax p. 748; Tzetzes bei Cramer Anecd. vol. III, 336; Bentley Phalar. p. 262), einen Ort, der in der Dionysischen Mythologie durch Ikarios und das Aiorafest (s. Anmerk. S. 19) eine so grosse Rolle spielt, stimmt sehr gut mit der späteren Auffassung, nach der Dionysos überhaupt als der Schutzpatron des Dramas (s. Diodor. Sicul. IV, c. 2) wie der Dichter und Schauspieler gilt, und zugleich wird dadurch jener Zusammenhang mit der dorisch-megarischen Posse, der dem Bewusstsein späterer litterarischer Zeiten nicht mehr klar vorlag, angedeutet. Jedenfalls ist es mit Vorsicht aufzunehmen, wenn Susarion vom Anonymus (Bergk, Prol. IV, 5) „*τῆς ἐμμέτρου κωμῳδίας ἀρχηγός*“ genannt wird, und die dort unter seinem Namen angeführten Jamben, in welchen die Frauen kurz als ein Uebel, freilich als ein unvermeidliches geschildert werden, hätten in ihrer urbanen Laune ganz gut von den Lippen eines Misogynen der mittleren Komödie ertönen können. Vielleicht ist Meineke (Hist. com. p. 25) schon zu weit gegangen, wenn er auf jene erwähnte Notiz hin den Susarionischen Stücken bereits eine Art von Argument unterschieben will („easdem [fabulas Sus.] etiam quibusdam argumentorum finibus circumscriptas fuisse probabile est“), und dass seine Poesie gegen alle Wahrscheinlichkeit bereits eine litterarische gewesen sei, dafür besitzt nach meiner Ansicht wenigstens weder das Zeugniss des

---

Μεγαρικῆς
κωμῳδίας ᾖσμ' οὐ δίειμ'· ἰσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν.

Dann das Aristophanische (Wespen 57) „*γέλως Μεγαρόθεν κεκλεμμένος*“, wozu der Scholiast ein Pendant aus den Prospaltien des Eupolis anführt, wo von einem *σκῶμμα ἀσελγὲς καὶ Μεγαρικὸν σφόδρα* die Rede ist. (S. Meineke hist com. p. 20 ff.)

Dass bei dieser herben Beurtheilung seitens der Attiker auch die politische Differenz mit massgebend gewesen sein mag, denn das Athenische Publikum vor Krates und Kratinus hat manche megarische und Maisonische Witze mit Behagen verschluckt, wie aus jenem Ausspruch des Ekphantides erhellt, kann in gewisser Hinsicht zugestanden werden, wenn aber O. Müller (s. bes. Dorier, II p. 343 ff.) die Komödie der Megarer und des Susarion fast über die attische stellt, so ist er in seiner Vorliebe für den Dorismus zu weit gegangen.

*) Marmor. Arundel. Epoch. 54 u. 55 (nach der Böckh'schen Restitution): *ἀφ' οὗ ἐν Ἀθήναις κωμῳδῶν χορὸς εὑρέθη κ.τ.λ.* S. Meineke Hist. com. p. 25. Der Anonymus (Bergk, III, 1): *Τὴν κωμῳδίαν ηὑρῆσθαί φασιν ὑπὸ Σουσαρίωνος.*

Tzetzes noch des Dionysius hinreichende Autorität. Selbst die Bemerkung des Anonymus (Bergk, V, 2), der von *πρόσωπα* redet, welche die Komödie des Susarion, wenn auch „*ἀτάκτως*“ eingeführt hätte, ist schwerlich auf einen Susarion vor der Pisistrateischen Zeit zurückzuführen, vielmehr sind hier augenscheinlich unter dem Collectivbegriff „*οἱ περὶ τὸν Σουσαρίωνα*“ überhaupt die ersten komischen Dichter der Attiker gemeint. So führt auch der Grammatiker Diomedes (Putsche III, 486) den Susarion zugleich mit den weit späteren Myllus und Magnes als „poetae primi Comici“ an, und zur Zeit dieser Dichter hat auch die Komödie schon ihre eigenen *πρόσωπα*, wenngleich noch immer „*ἀτάκτως*“ besessen. Jedenfalls werden wir aber das dort über die Susarionische Dichtung ausgesprochene Urtheil des Diomedes, das mit dem des Anonymus (*μόνος ἦν γέλως τὸ κατασκευαζόμενον*) ganz übereinstimmt, unterschreiben können, d. h. es waren die schon in Megara gebräuchlichen, derb-komischen Scherze („ioculatoria veteris disciplinae“) und wahrscheinlich nur durch die iambische Zwischenrede des Dichters unterbrochene, choristische Darstellungen (s. Klein, Gesch. d. Dram. II, p. 6), ohne eigentliches Argument und besonders ohne die prononcirte, politische Tendenz der megarischen Komödie, bei welchen das musische und orchestrische Element noch das meiste thun mochte. Doch auch diese Posse des Susarion konnte sich unter der Herrschaft der Pisistratiden nicht behaupten (das erste „turpiter obmutuit“ des Chors, Horat. A. p. 284), erst die seit den Reformen des Kleisthenes und Perikles mächtig erwachende politische Leidenschaft brachte in Attika die eigentliche Komödie als Product einer ausgelassenen, und doch in der Geschichte der menschlichen Kultur so einzigen Zeitepoche zur Vollreife, und schuf sie zu jener gewaltigen Waffe in der Hand ihrer genialen Dichter, freilich erst, nachdem von Chionides bis Aristophanes mehr als ein halbes Jahrhundert an ihrer Vollendung gearbeitet hatte, und die gleichzeitige Blüthe der Tragödie für die Feststellung der äusseren Gesetze der dramaturgischen Technik vielfach massgebend gewesen war.

In diese Zwischenzeit aber fällt die Ausbildung des sicilischen Dramas durch Epicharm, welches ebenfalls auf den inneren und äusseren Entwicklungsgang des alt-attischen Lustspiels einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausgeübt hat, wenigstens so lange, bis dem letztern durch das Auftreten seiner Haupt- und Musterdichter mit der vorwiegend politischen Tendenz eine bestimmte Basis der künstlerischen Behandlung vorgezeichnet wurde.

Auch dem Aristoteles gilt Epicharm als der Schöpfer*) der eigentlichen Kunstkomödie, insofern er nämlich seinen Dramen zuerst einen einheitlichen Mythos zu Grunde legte (Poet. V: *τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις ἦρξαν*) und statt der bisherigen fragmentarischen Darstellungen der Volkskomik (die *κωμῳδία διερρυμένη* des Anonymus bei Bergk. III, 5) ein eigentliches *δρᾶμα* mit sicherem, bis zum Schluss durchgeführten Argument schuf.

*) Wie überhaupt dem gesammten Alterthum. S. Plato Theaet. p. 152 E., wo er als „*ἄκρος τῆς κωμῳδίας*“ bezeichnet wird. Theocrit. epigr. 17, 1 „*τὰν κωμῳδίαν εὑρὼν Ἐπίχαρμος*“. Themist. orat. 19. Beim Anonymus (III, 4) steht er unter den „*ἀξιολογώτατοι*“ der komischen Schriftsteller an erster Stelle.

Ob ihn nun allein die Motive, die ihm unter andern Jamblichus*) (vit. Pythagor. c. 30) unterschiebt, dass er nämlich wegen der Tyrannis des Hieron sich genöthigt gesehen habe, die Dogmen der Pythagoräischen Philosophie, deren Anhänger er war**), in ein mehr verhüllendes und einschmeichelndes, dramatisches Gewand zu kleiden, zur Ausbildung der vor ihm durchaus unkünstlerischen und rohen Volkskomik bewogen haben, bleibe dahingestellt und mag theilweise auf die bekannte Vorliebe der Alten zurückzuführen sein, bestimmten Phasen psychischer Entwicklung äussere Beweggründe unterzuschieben. Bei dem grossen dramatischen Talente, das jedenfalls in ihm lag, folgte er wahrscheinlich mehr einem inneren, poetischen Schöpfungstriebe, als dem philosophischen Schulbewusstsein, um so mehr, als seine Dichtung an dem kunstliebenden Hofe des Gelon und Hieron wärmste Pflege und Anerkennung und, wie die Inschriften auf seiner Bildsäule lehren (s. Theocrit. ep. 17; Diogen. Laert. VIII, 78), auch bei seinen Zeitgenossen und Landsleuten allgemein Eingang und Beifall gefunden hat.

Uebrigens sind auch bei Epicharm die chronologischen Verhältnisse, wenigstens was sein erstes dichterisches Auftreten anbetrifft, unbestimmt. Denn während Suidas und der Anonymus die Hauptperiode seiner Wirksamkeit ungefähr um die 73. Olympiade ansetzen, bezeugt Aristoteles ausdrücklich, dass er viel früher als Chionides und Magnes dichtete (poet. III: *πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος*), mit welchem Ausdrucke, wie aus dem Zusammenhange ersichtlich ist, nicht blos sein Lebensalter, sondern auch die Zeit seines ersten Auftretens gemeint sein muss. Ist nun Chionides der „*πρωταγωνίστης τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας*“ nach Suidas***) und Eudocia 8 Jahre vor den Perserkriegen zuerst aufgetreten, so wird man den offenbaren Widerspruch zwischen dieser und der Aristotelischen Angabe, mag man auch hier die Relativität des *πολλῷ* noch so sehr urgiren, nicht beseitigen können, wenn man sich nicht der schon von Wolf†) vertretenen Ansicht anschliesst, dass nämlich Epicharm bereits vor Gelon in seiner Vaterstadt Megara, — er kam als Kind von drei Monaten nach dieser, seiner zweiten Heimath —, dichterisch thätig gewesen sei. Letztere Behauptung ist um so gerechtfertigter, als, wie schon dargelegt, auch im sicilischen Megara wie im nisäischen bereits eine Art von fragmentarischer Volkskomödie

---

*) *διὰ τὴν τοῦ Ἱέρωνος τυραννίδα τοῦ μὲν φανερῶς φιλοσοφεῖν ἀποσχέσθαι κ.τ.λ. μετὰ παιδιᾶς κρύφα εἰσφέροντα τὰ Πυθαγόρου δόγματα.*

**) Diogen. Laert. VIII, 78 führt ihn merkwürdiger Weise nur als Philosophen auf, während Quintil. X, 1 ihn gar nicht erwähnt.

***) Nach demselben Autor (u. *Μάγνης*) fällt Epicharms Greisenalter in die Blüthe des Magnes, welcher 6—7 Olympiaden nach Chionides auftritt, und wenn die Angabe des Diodor. Sicul. (XI, 48), der Epicharm ein Lebensalter von 90—97 Jahren zuschreibt, richtig ist, so kann er sogar noch die Zeiten des Krates und Kratinus erlebt haben.

†) Prolegg. p. 69. Utrumque (Chion. et Magn.) pluribus annis praegressa est comoedia Siciliensium ab Epicharmo, si nutus veterum recte assequor, perscripta jam ante Gelonis tyrannidem. S. Grysar De Dor. com. p. 148 ff.

existirte. Letztere hat dann eben Epicharm litterarisch ausgebildet, und das Genie eines so eminent dramatisch-befähigten Dichters bedurfte zur Production wohl nicht erst der, wenn auch noch so wohlwollenden, Theilnahme eines kunstliebenden Tyrannen. Vielleicht ist die Vermuthung Grysar's (p. 156) gegründet, wenn er die Komödie „*Μεγαρίς*“ (Athen. VII, 287 D.) in jene megarische Periode des Epicharm versetzt; andrerseits wird man zugestehen, dass die Jahre seiner Meisterschaft und der eigentlichen künstlerischen Reife in die Zeit der Herrschaft des Gelon und Hieron fallen, denn Epicharm hat nach der Zerstörung Megaras ungefähr noch 32 Jahre in Syrakus gelebt und galt so in den Augen der Zeitgenossen vollständig als syrakusischer Bürger.

Ueberhaupt war Grossgriechenland in damaliger Zeit dem Mutterlande in Kunst und Wissenschaft zum mindesten ebenbürtig, ja übertraf dasselbe sogar nach glaubwürdigen Zeugnissen in der Pflege solcher Künste, die Reichthum und eine gewisse Prosperität der äusseren Lebensbedingungen voraussetzen, wie die Plastik und Architektonik (S. Winkelmann B. 7, p. 139; Grysar p. 173). Diese frühzeitig vorgeschrittene sicilische Kultur, durch die Fruchtbarkeit des Landes und die äusserst günstige, merkantile Lage hervorgerufen, erreichte ihren Höhepunkt, als nach dem Friedensschlusse mit Karthago und kurz darauf durch die Unterwerfung der meisten unteritalischen Städte unter die Herrschaft des Gelon die inneren und äusseren Streitigkeiten einen befriedigenden Abschluss erreicht hatten. Gleichzeitig wurde dadurch Syrakus auch zur geistigen Metropole Grossgriechenlands erhoben, besonders als der freigebige und kunstsinnige Hieron, den Pindar (Ol. I, 165) wohl nicht mit Unrecht „*τῶν καλῶν ἴδρις*“ nannte, einen Kreis der geistig-bedeutendsten Männer seiner Zeit wie Simonides, Bakchylides, Pindar und Aeschylos an seinem Hofe versammelte.

In diese an Anregungen so reiche Zeit fällt nun die Blütheperiode der Epicharmischen Poesie. *Οὗτος πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διεῤῥιμένην ἀνέκτησατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας· τῇ δὲ ποιήσει γνωμικὸς καὶ εὑρετικὸς καὶ φιλότεχνος* (ἦν), sagt der Anonymus (Bergk, III, 5). Welcher Art freilich diese ersten Anfänge der populären sicilischen Komik gewesen sein mögen, aus welchen Epicharm mit vielem poetischen Geschick sein litterarisches Drama schuf, kann nicht genau bestimmt werden. Bei dem lebhaften und heitern Temperament*) der Sicilier, — Timaeus (Plut. apopthegm. 152 C.) nennt sie fast allzu scharf „*πολύγελοι καὶ λάλοι*“ —, das selbst das Stockregiment einer römischen Prätur nicht verbittern konnte, mögen frühzeitig genug komische Darstellungen niederer Art stattgefunden haben, zumal da die Weinlesefeste und der Dionysische Dienst in ganz Unteritalien äusserst verbreitet und beliebt waren. Die erste Species nun, mit und in der sich die populäre Komik von den allgemeinen, bakchischen Schwänken loslöste und einigermassen Selbständigkeit gewann, sind wahrscheinlich die schon erwähnten *φλύακες* gewesen, von deren Natur Grysar (p. 69) eine Schilderung giebt. Es waren dies niedere, wahrscheinlich mehr mimisch agirte Possen, vielleicht auch nach Art der Atellanen mit stehenden Charaktermasken, und bei der

*) Nunquam tam male est Siculis quin aliquid facete et commode dicant. Cic. Verr. III, 43.

oligarchischen Verfassung der unteritalischen Städte natürlich ohne politische Tendenz, sondern von durchaus localer Färbung. Diese losen Scenerien der Phlyaken, denen entweder ein aus dem gewöhnlichen Leben oder besonders auch aus der Mythologie*) entnommener μικρὸς μῦθος zu Grunde lag, griff nun Epicharm auf und gestaltete sie zu einem einheitlichen Drama um. So lassen sich denn auch die Komödien des Epicharm, wie wenigstens aus den Titeln (Grysar zählt 35 auf, Athen. X, 418 C. nennt allein 10) ersichtlich ist, in zwei Hauptklassen eintheilen, ganz nach Art der Phlyakographien, je nachdem nämlich der Stoff, entweder aus der Mythologie oder aus dem Privatleben genommen war. Diese Charakterkomödien nun der letzteren Art, welche denn auch Plautus (nach Horaz ep. II, 1, 58) nachahmte, sind es wesentlich, die den künstlerischen Ruf des Epicharm rechtfertigen und ihm in der Geschichte der Dramatik seinen wohlverdienten Ehrenplatz als Begründer des eigentlichen Lustspiels anweisen, denn grade die Stoffe allgemeineren Inhalts verlangen in ihrer dramatischen Composition und psychologischen Motivirung eine grössere, dichterische Gestaltungskraft, als die blos negative Parodie und Travestie der in der Heroensage und Mythologie gegebenen Facten**), welche denn ja auch in der Tarentinischen Hilarotragödie, der philosophisch-skeptischen Ironie des Epicharm, die ihr immerhin noch einen ideellen Hintergrund gab, entkleidet, wieder zu der künstlerisch-werthlosen Anfangsstufe der eigentlichen Phlyakographie herabgesunken ist. Diese travestirende Art der Epicharmischen Komödie beweist übrigens recht, wie tief der positive Glaube in der gebildeten griechischen Gesellschaft schon zu damaliger Zeit durch die philosophischen Speculationen der Pythagoräer, der Eleaten und des Anaxagoras (?) erschüttert war. Da erscheint der Götterkönig Zeus bald als vollendeter Gourmand, der seiner Gemahlin den seltenen Fisch Elops vor der Nase wegschnappt und die ungeberdig Zuschauende vielleicht mit philosophischen Gemeinplätzen über die Unzulänglichkeit der Bauchfreuden abspeist, bald lässt er als tobender Haustyrann die ränkesüchtige Here vom vielgetreuen Hephästos auf einen magischen Sessel schmieden und giebt die also gefesselte und bis auf das Mundwerk bezwungene zur Warnung und zum Exempel dem Gelächter des ganzen Olymps preis, eine dramatische und deshalb um so effectvollere Reproduction ähnlicher, nur episch-naiverer Schilderungen des alten Homer. Der darauf vor dem Zorne der Göttermutter flüchtige Hephäst, wegen seiner lustigen Spässe allgemein vermisst, wird vom Bakchos zurückgeholt und in gänzlich trunkenem Zustande, auf einen Esel geschnallt, unter schallendem

*) Streift doch schon die Behandlung der Götter- und Heroengestalten seitens des Homer häufig das Gebiet der Travestie und Parodie, und um wieviel mehr mussten diese in den Darstellungen einer vulgären Komik an ihrer religiösen Weihe und ihrem symbolischen Nimbus einbüssen.

**) In ähnlicher Hinsicht hebt schon Antiphanes die schwierige Stellung hervor, welche die (mittlere) Komödie der auf sicherer historischer Grundlage ruhenden Tragödie gegenüber habe. *Οἱ λόγοι (τῆς τραγῳδίας) ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι πρὶν καί τιν' εἰπεῖν κ.τ.λ.* Wir Komöden aber müssen Alles erfinden: *ὀνόματα καινά, τὰ διψυχίματα πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφήν, τὴν εἰσβολήν.* S. Meineke, Fragm. comic. Graecor. III, p. 105 ff.

Jubel begleitender Satyrn in den Olymp geführt. Hier tanzen die erlauchten Diosk
süssen Weines voll, die Sitte, eine Art sizilischen Cancan, wird die jungfräuliche I
spielt, die nach Musen liefern, als sterbliche Eintagsfliegen verkleidet, die Fische zur Ho
Hebe, der unersättliche Fresser Herakles *Λεπάδιος* zieht, was ein Menschen- oder
Götterauge jemals kann, kann, die Götter und selbst den alten Heros, die Lieblingsgest
Tragödie, sie treten auf die niedrige Zuschauerbank, als Statisten und Komparsen, pöbelnde Gr
Schmarotzer. Und jetzt [illegible] Satyrn, die in den Mienen, welche die Homerischen Rhe
mit Enthusiasmus [illegible] zeichnen, die Mitglieder der Herrscher an der Spitze, unte
und Gelehrte [illegible] komischen Theaterpöbel, der ihnen die Blendun
der nackten Götter- und Heldengestalten zur Typik des gemeinen Lebens herabspotte
zum Ersatz der [illegible] Satyrspiele die Derbheit der Weisheit der Philosophers
freilich in dürftigster Form auftischen.

Sich vorzustellen, wie ein Aeschylos, die Gestalt des Hiketen im Theater *auf dem E*
platze neben seinem fürstlichen Gaste, schon Gegenstand der Komödie, die edelste Kind s
erhabenen kothurnischen Muse, in der Epik und den Tragödien vielleicht als wüsten
verrückten Trunkenbold vor sich agiren sehen, während schändlicher und durch den Stad
griechischen Kultur einer Zeit so bekannt [illegible] Gegensatz, dessen Sch
um so mehr bewusst werden sollten, die den politischen und sozialen Conservatismus der
attischen Komödie, die ohne Zweifel viel von der parodischen Elemente der Epicharmischen
sich aufgenommen hat, — ich erinnere hier nur an den erschütterten Herakles, d
Weichling Dionysos etc. —, mit ihrer gemachten Glorifikation der „*Μαραθωνομάχαι*“ recht ko
hinaufschrauben möchten.

Die Mittel übrigens, die Epicharm zur Inscenirung besonders seiner parodischen Komödi
verwandte, müssen in jeder Hinsicht ohne Zweifel sehr bedeutend gewesen sein. Die Menge der
auf der Bühne agirenden Personen, der Glanz und die Vielseitigkeit der Scenerien (s. Grysar
p. 105 ff.) setzen neben einer pompösen äusseren Ausstattung auch schon eine geschickte Handhabung der dramatischen Technik voraus, so dass Epicharm von Seiten des Anonymus der

---

*) So den Kynathos aus Chios um die 60. Olympiade. S. Schol. zu Pindar Nem. II im Eingange.

**) Dass Epicharm die Aeschylischen Dramen in bewusster Weise travestirt habe, Grysar p. 197, ist trotzdem verschiedene seiner Komödientitel mit entsprechenden tragischen Stücken des Aeschylus identisch sind, kaum anzunehmen. Seine Komik ist schon an und für sich eine Parodie der Tragödie. Vielleicht aber, dass gerade durch den Einfluss des Aeschylus die bei der athenischen Tragödie bestehende Sitte dramatischer Wettkämpfe und eines festen Richtercollegiums für solche auch im Syrakus einheimisch wurde, wofür gewiss beweist der Ausdruck des Epicharm: „*ἐν πέντε χρυσῶν γίνεσθαι*“, den Suidas überliefert, dass auch dem sizilischen Drama etwas dem Aehnliches existirt hat. Freilich sind die Namen der dortigen Concurrenten ausser denen des Phormis und Deinolochos der Vergessenheit anheimgefallen. (S. Grysar p. 100 ff.)

ehrenden Beinamen eines „εἰρετικός“ gewiss verdient hat. In ersterer Hinsicht übrigens sorgte schon die Freigebigkeit eines Hieron dafür, dass die Dramen seines Hofpoeten mit entsprechendem luxuriösen Pompe aufgeführt wurden; auch mag die Blüthe der Aeschyleischen Tragödie den syrakusanischen Fürsten bewogen haben, im Wetteifer mit den athenischen Archonten seiner königlichen Würde nichts zu vergeben. So gab wahrscheinlich auch Epicharm den Anlass zu dem unter Hieron's Regierung begonnenen Bau des grossen steinernen Theaters (s. Klein, Gesch. d. Dram. II, p. 22), da die früheren Lokalitäten die Zuschauermenge einer so volkreichen Stadt wie Syrakus nicht mehr fassen mochten, und es ist keine unbegründete Vermuthung, dass auch die Athener ihrerseits, durch den Glanz und die Popularität der Epicharmischen Komödie bewogen, dieser seither von ihnen vernachlässigten Kunstgattung ihre Aufmerksamkeit zu schenken begannen und um diese Zeit in die Ausstattung einer komischen Choregie aus Staatskosten willigten, um so mehr, als damals die politischen Differenzen zwischen Jonismus und Dorismus noch nicht in der Weise wie später den Charakter einer principiellen Animosität angenommen hatten und eine innigere Wechselbeziehung in litterarischer und künstlerischer Hinsicht erschwerten.

Allerdings hat die attische Komödie in der Folgezeit einen ganz andern Entwicklungsgang genommen. Denn während das sicilische Drama seinen Zusammenhang mit den speciell Dionysischen Festen, wenn es ihn überhaupt je in der Weise gehabt, vollständig verloren hatte, stellten die athenischen Komöden jene Beziehung, aber in bewusster Weise, wieder her, indem ihnen nämlich dabei die gleichzeitige Tragödie, was die Technik anbetraf, vielfach zum Vorbilde diente. Dies beweist vor allem die Beibehaltung, ja hervorragende Bedeutung des choristischen Elements, — in Epicharm's Fragmenten findet sich keine Spur von *μέλη χορικά* und Parabasen (s. Grysar, p. 200 ff.), — wie es doch in vielen Komödien ganz nach Aeschyleischer Weise in die ganze dramatische Entwicklung viel energischer eingreift, als selbst die blos zuwartende und theilnehmende Haltung des späteren tragischen Chors. Ferner die Aufführungszeit der Stücke selbst an bestimmten Kultusfesten, wofür sich beim sicilischen Drama ebenfalls keine Analogie findet. Freilich fand hierbei eine Uebergangsperiode statt, und je nachdem die Archonten, von deren Willen hierin Alles*) abhing, eine Choregie bewilligten oder nicht, liessen die Dichter den Chor fallen oder wiesen ihm wenigstens eine mehr untergeordnete Stellung an, was noch Kratinos in seinen „*Ὀδυσσεῖς*“ und sogar Aristophanes im „*Αἰολοσίχων*“ gethan haben sollen.**)

*) Plat. de republ. II, p. 383 C und der Schol. dazu (vgl. Suid. u. *χορ. δίδωμι*): *παρὰ γὰρ Ἀθηναίοις χοροῦ ἐτύγχανον οἱ κωμῳδίας καὶ τρ. ποιηταὶ οὐ πάντες, ἀλλ' οἱ εὐδοκιμοῦντες καὶ οἱ δοκιμασθέντες ἄξιοι*, und jedenfalls wird man früher, ehe die Komödie vollständige Gleichberechtigung mit der Tragödie errang, bei ersterer noch rigoröser verfahren sein. S. noch Plat. de legg. VII, p. 817 D. Aristoph. Frösche 94.

**) S. Platonius *περὶ διαφορᾶς κωμῳδ.* (bei Bergk, I, 10).

Ueberhaupt muss man sich von vornherein darüber klar sein, dass grade mit der Bewilligung der komischen Choregie aus Staatsmitteln die Komödie ein politisches Institut wurde, eine zu bestimmten Zeiten vorgenommene, öffentliche Februatio, die den komischen Dichter zu einer wesentlich politischen und am Parteileben seiner Zeit betheiligten Persönlichkeit machte.*)

Ist es doch in der That jene enge Beziehung zu den schwebenden, oft allerdings kleinlichen Tagesfragen und die nicht mehr verstandene Bedeutung derselben gewesen, welche das Urtheil späterer Kunstkritiker nicht zum kleinsten Theile bestimmt haben, der Epicharmischen und Menandrischen Komödie, der man speciell eine allgemeinere Auffassung und Durchführung der dramatischen Idee zuschrieb (das Aristotelische „*καθόλου*“, s. davon später unter Krates), und in der das politische Moment**) im Grossen keine Rolle spielt, die künstlerische Superiorität zuzusprechen.

So sagt noch Ottfr. Müller (Dorier II, p. 359) bei einer Vergleichung des Epicharm mit den alt-attischen Komikern, dass „das Streben des ersteren allgemeiner und höher sei“, denn „die Erhabenheit einer philosophischen Weltanschauung gebe der Komik erst ihre wahre Freiheit und Heiterkeit“, während die Attiker „einseitig praktisch“ wären und in der Komödie ihr Augenmerk nur darauf gerichtet hätten, „was dem Volke fromme“. Dass natürlich der auch von Aristoteles, aber, wie wir später sehen werden, nur im bestimmten Sinne, zurückgewiesenen „*ἰδέα ἰαμβιστική*“ mit der Entfaltung der Demokratie ein weiter Spielplatz geboten wurde, liegt in der Natur der Sache, aber in dem, bei allen Ausschreitungen so grossartigen, öffentlichen Censoramte der alt-attischen Komödie nur eine „einseitige Praxis“ zu erkennen, ist eben auch eine einseitige Beurtheilung ihres Wesens und ihrer künstlerischen Idee.

Die athenische Komödie hat nun von den Perserkriegen an bis auf die Zeitgenossen des Aristophanes, welcher letztere als „*εὐφυΐᾳ πάντας ὑπεραίρων*“ (s. Anonym.) alle seine Vorgänger an schöpferischer und künstlerischer Genialität übertreffend auch die Regeln der komisch-dramatischen Technik endgültig normirte, eine sechzigjährige Entwicklungsphase durchlaufen, und lässt sich im Ganzen in zwei Perioden eintheilen, deren erste ungefähr von den Perserkriegen bis zum Perikleischen Frieden reicht und die Dichter von Chionides bis zu Kratinos in sich begreift. Es ist dies die Periode des Schwankens zwischen einer ausgeprägteren, politischen Tendenz und des

*) Unter diesen Gesichtspunkt fällt denn auch wohl das bekannte athenische Gesetz, wonach es einem Areopagiten nicht gestattet war, Komödien aufzuführen. (S. Plut. De glor. Athen. p. 384, C.) Nicht die Komödie an und für sich galt als „*ἄσεμνος*“, wie es Plutarch in seiner Voreingenommenheit gern darstellen möchte, sondern es vertrug sich schlecht mit der Würde und Unparteilichkeit eines obersten Richters, durch eine öffentliche Persiflage von Interessen und Persönlichkeiten eine bestimmte Parteiansicht zu documentiren.

**) An persönlicher Satire lässt es auch Menander nicht ganz fehlen und hat manchen Philosophen und manche Hetäre von der Bühne herab namentlich und ziemlich rücksichtslos angegriffen; auch Vollbürger, so z. B. den Schlemmer Kiesippos in seiner „*Ὀργή*“ (Meineke, Rell. Menandri et Philem. p. 127). S. u. a. Lessing, Dramaturgie, St. 91.

Rückfalls in die „ioculatoria veteris disciplinae", als das Volk nach Kratinos Ausdrucke noch „ἀχρειογέλως" war (s. das bei Hephaest. p. 84 erhaltene Fragment, das Bergk, De rell. com. att. p. 9 auf die „Ἀρχίλοχοι" bezieht), d. h. an den derb-komischen Skurrilitäten dieser alten, dem gleichzeitigen megarischen Drama verwandten Possen Geschmack fand. Erst mit Kratinos, „der Volks-Geissel" („ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολάζων" sagt der Anonymus), und zwar erst mit dem Greisenalter dieses Dichters, — ich rechne ihn deshalb, trotzdem er ja zeitlich bedeutend älter ist, zu den Zeitgenossen des Aristophanes, beginnt die eigentliche Glanzperiode der politisch-attischen Komödie, während die „σκώμματα Μαισωνικά" in den Bühnen auf der Agora und den Darstellungen der niederen Volkskomik eine illiterate Existenz fortführten.

Zu den Dichtern der ersten Periode gehören nun Chionides und die gleichzeitigen Dichter Euetes, Euxenides und Myllos*), dann Ekphantides, Magnes und zum Theil auch Krates. Wie schon erwähnt, griffen die attischen Komiker des 5. Jahrhunderts zu den alten, choristischen Komödien und den Liedern des phallischen Komos zurück, nur dass sie dieselben nach dem Vorbilde der Tragödie zweckentsprechend umstalteten; eine Umgestaltung freilich, über deren Wesen selbst der nur um 100—150 Jahr spätere Aristoteles nichts mehr berichten kann (τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ λόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται, poet. 5, eine Stelle, in der Aristoteles jedenfalls, da kurz darauf neben Chionides und Magnes Krates als Vertreter des Katholuprincipes genannt wird, diese Anfangsperiode der attischen Komödie im Auge gehabt haben muss). Auch mag grade diese negative Bemerkung zum Beweise dafür dienen, dass das komische Drama der Athener überhaupt mehr einen innerlich-organischen, und nicht so an äussere Momente (z. B. an staatliche Choregie etc., wie man vielfach anzunehmen geneigt ist) geknüpften Entwicklungsgang genommen hat. Ob nun bereits Chionides, den man mit Aristoteles und Suidas („πρωταγωνίστης τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας"), als ersten, freilich noch unkünstlerischen Vertreter der attischen Komödie ansehen muss, vom Archonten seinen Chor bewilligt erhalten hat, oder sich einen solchen noch aus Ethelonten bilden musste, ein Ausweg, der nach Kratinos**) Beispiel noch ein halbes Jahrhundert später ergriffen wurde, ist zweifelhaft.

Die drei erhaltenen Titel seiner Dramen, die „Ἥρωες", „Πτωχοί" u. „Πέρσαι" (eine Nachbildung eines gleichnamigen Epicharmischen Stückes), von denen freilich die „Πτωχοί" schon von Athenäus (IV, 137 C.) als untergeschoben verdächtigt werden, lassen wenigstens auf Chorkomödien schliessen.

Von den drei Dichtern nun, welche die Litteraturgeschichte als seine Zeitgenossen oder Nachfolger nennt, Euetes, Euxenides und Myllos, haben die beiden ersteren die Erhaltung ihres

*) S. dagegen Meineke (Hist. com. I, p. 27 ff.), der den Chionides erst nach diesen Dichtern ansetzt.

**) So hatte Kratinos für seine „Βουκόλοι" keinen staatlichen Chor erhalten und musste sich einen solchen aus Freiwilligen werben, wofür er sich durch Verspottung des betreffenden Archonten rächte. Letzterer hatte ihm freilich Anlass genug dazu geboten, weil er sogar dem Sophokles aus Vorliebe für einen Kleomachos den Chor verweigert hatte. (S. Meineke II, 1 p. 26—28.)

Namens nur dem Suidas zu verdanken. Myllos ist bekannt durch die Darstellung des „κωφός“, eines sich taub und dumm stellenden, aber alles hörenden und verstehenden Mannes, eine Figur, die unter dem Tropus „*Μύλλος πάντ' ἀκούει*“, in Athen sprüchwörtlich geworden ist (s. Hesych. II, p. 632). Nach Eustathius (ad Odyss. XX, 106. p. 1885, 21) soll Myllos „*προσωπεῖα μιλτωτά*“, d. h. mit Mennig gefärbte Masken zuerst benutzt haben (Meineke I, p. 27). Meineke's Behauptung, dass hierbei an eigentliche Schauspieler noch nicht gedacht werden könne, braucht nicht unbedingt unterschrieben zu werden, denn das von Ekphantides (s. Anmerk. p. 27) mit solcher Betonung verschmähte „*δρᾶμα Μεγαρικόν*“, in welchem sich bei einer fast hundertjährigen Dauer nach Vorgang der sicilisch-megarischen Komödie jedenfalls bestimmte scenische Charaktere entwickelt hatten, war somit aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Athen heimisch geworden, und grade die Maske eines „κωφός“ würde zu einer solchen Annahme sehr gut stimmen. Fast noch mehr die Rücksicht auf die damaligen Zeitverhältnisse. Denn dass während der Perserkriege und ihrer Nachwehen, in welche Zeit das Wirken dieser Dichter zum grossen Theile fällt, an eine eigentliche politische Komödie nicht zu denken war, ist bei der nach Innen und Aussen noch schankenden Lage des Staates selbstverständlich, und so sahen sich die komischen Autoren genöthigt, eine dem gleichzeitigen megarischen Drama verwandte Posse zu tractiren, worin die „iambische Idee“ an der grossen Politik noch keinen Theil nahm und sich auf eine mehr oder minder zahme Verspottung von Privatleuten („*ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους*“ s. Aristoph. Friede 750) und Sklaven beschränkte, in „koprologischer“ Hinsicht aber jedenfalls Erstaunliches leistete. Aus dieser ältern Periode hat die spätere Komödie, besonders was die „*αἰσχρολογία*“ angeht, zweifelsohne Vieles aufgenommen und mit Vorliebe beibehalten.*)

Der erste attische Komiker nun, von dem feststeht, dass er eine Choregie aus Staatsmitteln erhalten und so das Interesse an dramatischen Darstellungen, welches, nach ihrer höheren und künstlerischen Seite wenigstens, in Athen Tragödie und Satyrspiel in hervorragender Weise bisher in Anspruch genommen hatten, auch der neuen komischen Gattung in Etwas zuwandte,

*) Zu diesem „*γέλως Μεγαρόθεν κεκλεμμένος*“ gehören neben den „*Ἡρακλεῖς μάττοντες*“ und den „*εἰς τὰ ῥάκια σκώπτοντες*“ und „*ἀεὶ τοῖς φθείρσι πολεμοῦντες*“ die rohen und unfläthigen Sklavenwitze ohne tiefere Beziehungen, deren Einführung und bühnische Verwendung Aristophanes an seinen Zeitgenossen tadelt und seinerseits glücklich vermieden zu haben sich rühmt. (S. Friede 740 ff., Frösche am Eingange, Wespen 55 u. a. m.) Man muss freilich immer festhalten, dass grade die Sklaven ein so integrirender Theil des attischen socialen Lebens waren, dass eine populäre Komödie ihrer füglich nicht ganz entbehren konnte, und, mag auch der Geschmack der Athener in dieser Hinsicht mit der Zeit geläuterter geworden sein, die drolligen Unfläthereien eines Sosias oder Xanthias haben im Publikum auch später noch Anklang und Beifall gefunden, wie sie denn Aristophanes selbst, mit welchem Selbstbewusstsein er sich auch der Enthaltung einer solchen, niederen Komik rühmt, vielfach in seinen Komödien angewandt und benutzt hat, wiewohl am Ende mit mehr Geschick und Glück, als manche seiner Rivalen. (So u. a. im Anfang der Ritter, der Wespen, des Friedens und der Frösche etc.)

war Ekphantides. Aristoteles (Polit. VIII, 6) nämlich berichtet, dass ein gewisser Thrasippos als Chorege ihm eine Tafel (*πίναξ*) gewidmet habe (*δῆλον ἐκ τοῦ πίνακος ὃν Θράσιππος Ἐκφαντίδῃ ἀνέθηκε χορηγήσας*). Hierdurch und durch die Bemerkung des Aspasius (s. Meineke, Hist. com. I, p. 36), der den Ekphantides den „*παλαιότατον τῶν ἀρχαίων ποιητήν*“ nennt, mag sich auch die Vermuthung rechtfertigen, dass er auch der erste gewesen ist, der das Gebiet der hohen Politik berührt hat. Ein weiterer Beweis für diese Annahme ist auch die Notiz des Scholiasten (Wespen 1226), wonach er einen gewissen Androkles als „*βαλλαντιοτόμος*“ verspottet haben soll (wenn man die dortige Lesart *Φραντίδης* in *Ἐκφαντίδης* emendiren will). Dass aber seine politische Satire jedenfalls eine noch schwankende und zahme gewesen sein muss, erhellt aus dem Beinamen, den ihm sein ungleich energischerer und feurigerer Nebenbuhler und Nachfolger Kratinos gab. Dieser nannte ihn nämlich „*Καπνίας*“ (s. Schol., Wesp. 151), womit das „*ἀπόθετον*“ und „*παλαιόν*“ seiner komischen Polemik gegeisselt werden soll. (S. übrigens die verschiedenen Erklärungen bei Meineke I, p. 36; Bergk, De rell. p. 67.)

Bezeichnete ich nun vorher den Charakter der attischen Komödie ungefähr bis zu Perikles als einen noch zwischen politischer Polemik und phlyakenähnlicher Posse schwankenden, so treten am Schluss dieser Periode zwei Dichter auf, welche, jeder für sich und in seiner Art, die bis auf ihre Zeit noch bedeutungslose poetische Gattung zu einer gewissen Vollendung brachten, nämlich Magnes und mehr noch Krates, welcher letztere nach Aristoteles als der Schöpfer des eigentlichen komischen Kunstdramas zu betrachten ist.

Den Magnes rechnet der Anonymus (B. III) mit Uebergehung aller vorhergenannten Dichter gleich nach Epicharm, in dessen Greisenalter nach Suidas (II, 478 *ἐπιβάλλει δ' Ἐπιχάρμῳ νέος πρεσβύτῃ*) sein Auftreten fällt, zu den „*ἀξιολογώτατοι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας*“ und berichtet zugleich, dass derselbe elf Siege*) beim komischen Wettkampf davongetragen habe. Also muss

*) Nach Suidas hat er 9 Dramen gedichtet und 2 Siege erlangt. Von seinen Stücken hat sich nichts erhalten als 9 Titel, von denen Aristophanes allein 5 erwähnt, nämlich die *Βαρβιτισταί*, *Ὄρνιθες*, *Ληναί*, *Ἰχῆνες*, *Βάτραχοι*. Die übrigen 4: *Διόνυσος*, *Τιτακίδης*, *Προάστριαι*, *Γαλεομυομαχία* überliefern Suidas und Eudocia. (S. Meineke I, p. 34. ff.) Meineke (auch Bernhardy) setzt den Magnes noch vor Ekphantides, weil er bei Aristoteles mit Chionides zusammen erwähnt wird. Indessen konnte Aristoteles beide Dichter insofern recht gut als die ersten litterarischen Vertreter der attischen Komödie anführen, als er mit Chionides überhaupt den ersten, und mit Magnes einen schon vollendeteren Repräsentanten des komischen Dramas im Sinne gehabt haben mag. Dass er sich im Allgemeinen in seinem Abriss nicht streng an die Chronologie bindet, beweist er ja auch damit, dass er gleich darauf den Krates ganz mit Uebergehung des älteren Kratinos als ersten Vertreter des Katholudramas erwähnt. (S. p. 39 u. 43.) Auch würde mit Meineke's Ansicht das „*παλαίοτατος*“ des Aspasius (ad Aristot Ethic. Nicom. IV, 2) schwerlich zu vereinbaren sein, wenn man eben nicht mit Meineke dies Beiwort als nachlässigen Ausdruck auffasst und unter den „*ἀρχαῖοι*“ die eigentlichen Dichter der Glanzperiode versteht. Von einem Ekphantides nach Magnes würde nach meiner Ansicht überhaupt mehr die Rede sein, und grade

doch zu Magnes Zeit, also ungefähr um die 79. Olympiade, die Einsetzung eines musischen Richtercollegiums und somit die Chorbewilligung von Seiten des Archonten, wenigstens für das Stück, welches man für das bedeutendste unter den concurrirenden hielt, auch bereits für die Komödie zugestanden sein. Dafür spricht denn auch der Hinblick auf die äusseren Verhältnisse des athenischen Staates, wie sie sich zur Zeit der dichterischen Thätigkeit des Magnes gestaltet hatten. Die Wunden der Perserkriege waren ausgeheilt, und die naturgemässe Abspannung, die Athen nach der mächtigen Kraftanstrengung, wie sie zur Niederwerfung eines so starken und überlegenen Gegners gehörte, ergriffen hatte, war einer glorreichen Entfaltung aller Kräfte des nationalen Lebens gewichen. Schon lockerten sich auf politischem Gebiete wieder die Bande, welche die gemeinsame Gefahr um alle Mitglieder des Staates geschlungen hatte, die alte Fehde zwischen den ehrgeizigen Führern des Demos und den auf ihre Geburtsvorrechte pochenden Patriziern („λακωνίζοντες" war der Kunstausdruck der Komödie für diese Anhänger des dorischen Aristokratismus), fing, nachdem sie ein Vierteljahrhundert lang bei der kritischen Lage des Vaterlandes in einem edlen Patriotismus aufgegangen war, wieder an, ihre leidenschaftlichere Seite hervorzukehren, und schon tauchte in der Ferne die erhabene Gestalt des „Olympiers" Perikles auf, dem es ja allein noch gelang, die entfesselten Elemente der Parteileidenschaft fast ein Menschenalter hindurch unter die gewaltige Autorität seines staatsmännischen Genies zu bannen.

In diese Zeit fällt nun das Auftreten des Magnes, und insofern führt ihn der Anonymus mit Recht als den ersten der attischen Komöden an, als er mehr als sein Vorgänger Ekphantides, der ja auch schon von den megarischen Spässen nichts mehr wissen wollte, seinen Stücken in bewusster Weise eine politische Tendenz gab und so bei der Anerkennung, die seine komische Polemik schon damals unter seinen Zeitgenossen gefunden haben musste, der Komödie überhaupt mit der zugestandenen Staatschoregie und der Fixirung der Richter für den komischen Agon eine principielle Gleichberechtigung mit der bis dahin so bevorzugten Tragödie errang. Dafür, d. h. dass seine Poesie für die Entwicklung der komischen Dramatik im Allgemeinen auch in zeitgenössischen Augen von grösserer Bedeutung gewesen sein muss, spricht denn auch das unverkennbare Lob, das ihm sein grosser Nachfolger Aristophanes in jener bekannten Recension seiner Vorläufer, die er den Chorführer in der Parabase seiner Ritter liefern lässt, grade mit absichtlicher Betonung des politischen Princips seiner Komik zollt, während er doch dem Krates, dem ersten,

sein früher erwähnter Ausspruch über die megarische Posse (S. p. 27) scheint auf eine ältere Zeit hinzudeuten, in der diese Schwänke einer niedern Komik in Athen noch ganz gebräuchlich waren. Die Bemerkung des Aristoteles, wonach ihm, (wahrscheinlich, weil er sich grade durch eine feinere Behandlung der komischen Stoffe auch im Bewusstsein seiner Zeitgenossen in Gegensatz zum „*δρᾶμα Μεγαρικόν*" stellte) eine staatliche Choregie bewilligt worden ist, steht hierzu keineswegs im Widerspruch, und dass die Angabe des Diomedes, der Magnes mit Susarion und Myllos zusammenwirft, nicht in strengem Sinne aufzufassen ist, ist früher schon dargelegt worden. (S. p. 28. Auch Meineke giebt letzteres zu, I. p. 30.)

aber zahmeren Vertreter des Aristotelischen Katholuprincips seine „*ἀστειόταται ἐπίνοιαι*“ vorrückt, ebenso und aus denselben Motiven, wie einst Kratinos den Ekphantides einen „*Καπνίας*“ gescholten hatte.

„Wohl sei ihm bekannt“, (sagt Aristophanes Ritter 522 ff.) „wie es Magnes erging, nachdem ihm erblichen die Haare,
Ihm, welcher so oft im dramatischen Kampf sich errang die Trophäen des Sieges,
Der jeglichen Ton anstimmte für euch mit der Harf' und mit Vögelgezwitscher,
Mit Lydergesang, mit Wespengesumm und Gequak laubfröschiger Larven;
Doch hielt er sich nicht, und im Alter zuletzt, — wohl war in der Jugend es anders, —
Da stiesst ihr den Greis von den Brettern hinweg, da der beissende Witz ihn verlassen.“
(S. Klein II, p. 10.)

Dabei kann man ja immer noch dem Diomedes zugestehen, dass in gewisser Weise den Dramen des Magnes die „ioculatoria veteris disciplinae“ angehaftet haben. Dass er ein erfindsamer Kopf gewesen, beweist neben dieser anerkennenden Aeusserung des Aristophanes auch der Umstand, dass er diesem bereits die Masken der Frösche, Vögel und Wespen vorweg genommen hat, welche dann freilich der Liebling der Grazien jedenfalls mit einer tieferen und genialeren Behandlung des komischen Arguments durchführte; und was die „Spässe der alten Schule“ angeht, die eben Diomedes noch an den Dramen des Magnes rügt, so sind dieselben, wie schon früher bei der Besprechung des „megarischen Gelächters“ (s. Anmerk. p. 36) dargethan ist, aus der alten Komödie ganz eigentlich nie entschwunden, denn trotz der allegorischen und phantastischen Einkleidung des komischen Sujets, repräsentirt grade die alt-attische Komödie, mehr als die neue, ein Bild des nationalen Lebens, und ihre speciell zum Zwecke der Aufführung gedichteten Dramen, — ein Litteraturvolk in unserm Sinne sind ja die Griechen überhaupt nicht gewesen, geschweige die damaligen, — stehen ganz auf dem Boden einer gesunden, realen Wirklichkeit, so dass auch die Dichter der späteren Periode häufig Witze, Wortspiele und komische Situationen niederer Art produciren, die an die Natur dieser alten, illiteraten und vulgären Possen erinnern. Ja, man nahm nach dieser Seite hin, insofern es nur sonst der komischen Beziehung nicht an Schärfe und nöthigem Salze gebrach, um so weniger Rücksicht, je mehr überhaupt im komischen Drama die politische und persönliche Satire zur Geltung kam.

Von dieser scharfen Polemik gegen einzelne Persönlichkeiten, wie sie eben mit dem Princip der späteren Komödie fast unzertrennlich scheint, soll nun nach Aristoteles Zeugniss Krates abstrahirt haben. „*Τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβιστικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους.*“ Die Erklärung dieser kurzen und jedenfalls auf eine leider verloren gegangene, ausführlichere*) Darlegung Bezug nehmende Angabe des Aristoteles, würde

*) Dass hier eine Textverderbniss vorliegt, zeigt sich schon ganz deutlich darin, dass die Rede plötzlich zu einer Vergleichung des Epos und der Tragödie überspringt. (S. Brentano. Aristotel. und Aristoph. p. 34; Hartung, Lehren der Alten, p. 82.)

schwierig sein, wenn man die von demselben für die dramatische Composition insgemein aufgestellten Kunsttheorien ausser Acht lassen wollte, und so hat denn u. a. schon Meineke (Hist. crit. I. p. 59) eine nach meiner Ansicht ziemlich treffende Auslegung gegeben, was hier unter dem „*καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν*“ zu verstehen sei.

Danach sei Krates der erste Attiker gewesen, welcher, während alle seine Vorgänger sich nach Analogie der alten iambischen Spottlieder auf eine persönliche Satire einzelner Individuen beschränkten, nach Epicharms Beispiel in seinen Dramen zu einer freieren Behandlungsweise des Stoffes und zu einer tieferen und allgemeineren Charakteristik von Sitten und Zuständen vorgeschritten sei („Epicharmi exemplo comicae poeseos materiem a singulorum hominum irrisione ad generales morum notationes rerumque descriptiones traduxit“), wobei er den komischen Stoff theils aus dem gewöhnlichen Leben (*λόγοι*), theils aus dem Sagenkreise (*μῦθοι*) genommen habe („quum alias e communi hominum vita alias autem e mythicarum fabularum cyclo petiisset“).

Noch anders erklärt Bergk (De rell. p. 268 u. 276) den Begriff des „*μῦθος*“, in fast zu engem Anschluss, wie ich glaube, an die Aristotelische Definition des tragischen „*μῦθος*“ (s. poet. 6), welcher gradezu eine „*μίμησις τῆς πράξεως*“, „*σύνθεσις τῶν πραγμάτων*“ und „*ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ τῆς τραγῳδίας*“ genannt wird. Danach wäre der „Mythos“ ein vom poetischen Genius erdachtes, idealisirtes Lebensbild, nach dessen Idee der Dichter alle menschlichen Verhältnisse nachbildet, doch so, dass zwischen seiner Schöpfung und den Grundzügen des Mythos die vollständigste Harmonie herrscht. (S. poet. 17.) Dasselbe bezeichne nach Bergk Aristophanes mit „*ἰδέα*“ (Wolken 546, Bergk), „*εὕρημα*“ (560), „*ἐπίνοια*“ (Wesp. 1049), „*διάνοια*“ (Wesp. 1043, Fried. 748), und mit „*μῦθος καὶ λόγος*“ sei dasselbe ausgedrückt, was wir Deutschen unter „Wahrheit und Dichtung“ verständen. (S. pag. 277.)

Der Hauptaccent ruht natürlich auf dem „*καθόλου*“, denn grade die Verallgemeinerung und Idealisirung eines Stoffes ist bei Aristoteles die Vorbedingung jeder wirklich dichterischen Thätigkeit (s. poet. c. 9), „die sich grade dadurch in Gegensatz zur Geschichtschreibung stellt, und nicht etwa dadurch, dass in gebundener Rede erzählt wird. Die Historiker schreiben „*καθ' ἕκαστον*“, die Dichter „*καθόλου*“, und darin besteht des Allgemeine, dass dem so oder so Beschaffenen so oder so beschaffene Reden oder Handlungen nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit (*κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*) zukommen. Dadurch unterscheiden sich die eigentlichen Komödiendichter, von den Jambizonten, dass sie die Fabel erst nach der Wahrscheinlichkeit anlegen (*συστήσαντες τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων*) und nachher beliebige Namen unterlegen, während die letzteren bestimmte Personen und Thatsachen zum Gegenstande ihrer Persiflage machen“, d. h. wie die Geschichtsschreiber „*καθ' ἕκαστον*“ referiren, wodurch diese Personen und Verhältnisse ihnen in Wirklichkeit auffällig erschienen waren.

Geht nun aus diesen in der Poetik (s. bes. c. 9, auch c. 6 u. 17) niedergelegten Angaben des Aristoteles ziemlich evident hervor, was er unter einem Katholudrama versteht, so lässt sich

freilich aus diesen Theorien, je nachdem man die „*ὀνόματα τυχόντα*“, und das „*ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν*“, auffasst, eine verschiedene Folgerung ziehen.

Nämlich entweder hat Aristoteles die alt-attische Komödie als eine mit den Spottgedichten der früheren iambistischen Stegreifspoesie noch engverwachsene, dichterisch-unkünstlerische Gattung angesehen, eben mit Ausnahme dieses Krates und vielleicht des Pherekrates, welchen der Anonymus als dessen engeren Nachfolger hinstellt (*ἐζήλωκε Κράτητα καὶ αὖ τοῦ μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη κ.τ.λ.* Bergk. III, 9), oder Krates ist ihm nur der erste Vertreter eines künstlerischen Katholudramas, das freilich erst die genialeren Dichter der Folgezeit zur Vollendung brachten.

Der ersteren und von den meisten*) Litterarhistorikern vertretenen Ansicht hat Bernays mit klaren und deutlichen Worten Ausdruck gegeben, wenn er sich (s. Rhein. Mus. 1853 p. 570) folgendermassen äussert: „Dies kann keinem Aufmerkenden entgehen, dass Aristoteles bei dem entschiedenen Gewicht, das er auf straffe Verknüpfung des Subjects zur Einheit legt, bei der Strenge, mit der er nur allgemeine Charaktere (*καθόλου*) als wahrhaft poetische Gestalten anerkennt, nothwendig dahin kommen musste, die mittlere, und was ihm etwa von der neuen Komödie bekannt wurde, als Gattung hoch über die alte zu stellen.“

Aber schliesst denn das „*ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν*“ den Begriff des „*καθόλου*“ vollständig und a priori aus? Steckt denn in einem Peisthetairos, Euelpides oder Pheidippides der Aristophanischen Komik nicht mindestens in derselben Weise ein allgemeiner und typischer Charakter, als in einem Pyrgopolineikes, Parmenon oder Thrason der neuen Komödie? Lassen sich nicht auch die Kleon, Hyperbolos, Sokrates und Euripides, an welchen das komische Pathos des Aristophanes sich am heftigsten und rücksichtslosesten auslässt, recht gut als symbolische Figuren auffassen, unter deren Hülle der Dichter gegen die ochlokratische Tendenz einer verwilderten Demagogie und die glaubensfeindlichen Theoreme der Sophistik Front macht? Und hier sollte das Missfallen, das die „*αἰσχρολογία*“ und die scharfen, persönlichen Invectiven der alten Komödie zweifelsohne in Aristoteles erregten, das Urtheil des Philosophen zu Gunsten der „*ὑπόνοια*“ einer zahmeren Gattung in dem Masse getrübt haben, dass er die komischen Schöpfungen eines ganzen Jahrhunderts zu künstlerischer Werthlosigkeit verdammte? Würde sich doch auch das „*καθόλου*“, wie es doch erst das Shakespear'sche und Molière'sche Gesellschaftslustspiel zur Geltung gebracht hat, in voller Präcision kaum für die Menandrische Komödie aufstellen lassen (s. p. 34 Anm.), ganz

*) S. u. a. Hartung (Lehren der Alten p. 41): „Aristoteles hat an dieser Stelle die neue Komödie, die erst Menander vollständig (?) vom Persönlichen losgerissen hat, im Sinne etc.“ Meineke (Hist. crit. p. 273): „Ubi apertum est de suae aetatis comoedia loqui Aristotelem, cui recte opponit *ἰαμβοποιούς*, quo nomine cum omnes significentur qui aperto quod aiunt capite conviciantur, etiam antiquae comoediae poetas comprehendi consentaneum est.“ Bergk (De rell. p. 276): „His verbis Ar. verissime differentiam quae antiquam inter et mediam comoediam intercedit, descripsit, ad mediae autem comoediae rationem prope accedit Crates.“ S. auch Bernhardy, Griech. Litter. II B, p. 581.

abgesehen davon, dass die Parallelisirung des Aristophanes mit Sophokles (Poet. c. 4. S. oben p. 5) in gewisser Hinsicht eine Würdigung auch des poetischen Kunstwerthes seiner Dramen involvirt.

Nein, mit der „ἰδέα ἰαμβιστική" hat Aristoteles an dieser Stelle die Vorläufer des Krates im Sinne, bei denen die richtige Erfindung und logische Entwicklung eines Mythos, welche ja, wie das „sapere" bei Horaz (Ars poet. 309) das „principium" und der „fons" aller Poesie, erst recht die Vorbedingung jeder dramatischen Kunst sind, im Ganzen noch fehlten, und mit Krates beginnt ihm die eigentliche künstlerische Epoche der attischen Komödie. Diese schon von Lessing (Hamb. Dramat. St. 89—91, bes. 91, Anmerk. 3. s. Brentano, Aristot. u. Aristoph. p. 45 ff.) vertretene Auffassung, dass es unmöglich Aristoteles' Begriffen gemäss gewesen sein könne, die alte Komödie ihrer persönlichen Invectiven halber als eine in die frühere Periode der „iambischen Schmähsucht" zurückfallende, unkünstlerische Gattung zu definiren, hat man in neuerer Zeit, glaube ich, mit Unrecht unbeachtet gelassen. Dass der μῦθος des komischen Dramas natürlich von dem der Tragödie in der äusseren Anlage verschieden*) gewesen, wird man zugestehen, und zugleich diesen Gesichtspunkt immer im Auge haben müssen, wenn man die tragischen Kunsttheorien des Aristoteles auch für die Komödie usurpirt (s. p. 13), andrerseits aber sind die Schwierigkeiten, die sich der Annahme entgegensetzen, dass Aristoteles die Kunstkomödie mit Krates beginnen und von dessen Nachfolgern vollenden lässt, wenn man eben nicht aus seiner Antipathie gegen die „αἰσχρολογία" der alt-attischen Komik auch eine Herabsetzung ihres poetischen Werthes deducirt, nicht der Art, dass man der Lessing'schen Interpretation nicht beistimmen könnte.

Es kommt hierbei nämlich wesentlich die Frage in Betracht, wie man die dichterische Thätigkeit des Kratinos, der doch ohne Zweifel zur Entwicklung und Vervollkommnung des komischen Dramas in Athen ungleich mehr beigetragen hat als Krates, mit dieser Auffassung vereinbaren kann. Die warme Anerkennung freilich, die Aristophanes in seiner Ritterparabase dem Kratinus zollt, gegen welche die kurze und halbironische Beurtheilung der Poesie des Krates ziemlich absticht, wird insofern ihren natürlichen Grund finden, wenn man sie auf Rechnung der Sympathie setzt, die Aristophanes gegen einen politischen Vorkämpfer und Kunstgenossen von einer so durchgreifenden und principiellen Energie, — eine thatkräftige Ausübung der komischen Praxis, wie sie eben nach allen Zeugnissen (s. p. 44) dem Krates gänzlich abging, — trotz mancher Differenz in den gegenseitigen Anschauungen im Grunde gehabt haben muss. Anders aber verhält es sich, wenn man die Frage der zeitlichen Priorität in Anschlag bringt.

*) S. Nesemann, Zur formalen Gliederung der alt-attischen Komödie, Gymnasialpr. Lissa, 1868. p. 14. Schon der Anonymus definirt den Unterschied der Tragödie und Komödie folgendermassen: „ἡ τραγῳδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἀπαγγελίαν πράξεων γενομένων, ἡ δὲ κωμῳδία πλάσματα περιέχει βιωτικῶν πραγμάτων" (bei Bergk, IX, 1), ein Ausdruck, wodurch vielleicht die Aristotel. „λόγοι" periphrasirt werden.

Denn dass Kratinos neben seiner grösseren, künstlerischen Bedeutsamkeit (s. Anonym. Bergk V, 3. III, 7), auch bereits früher als Krates dichterisch wirksam gewesen ist, kann bei den bestimmten Angaben und Wahrscheinlichkeitsgründen, die hierfür vorliegen, schwerlich in Abrede gestellt werden. Wenn man nämlich auch die Reihenfolge, welche Aristophanes in jener erwähnten Characteristik seiner Vorgänger (Ritter 520 ff.) beobachtet, mit Bernhardy (Griech. Litt. 1872, II B. p. 586), da der Dichter hier nicht als „Chronolog oder Litterarhistoriker" spreche, als unmassgeblich betrachten will, so sind doch zwei directe Zeugnisse vorhanden, nämlich das des Scholiasten (zu Ritter 541), wonach Krates zuerst in Stücken des Kratinos als Schauspieler und erst späterhin als Dichter selbstthätig auftrat („*ὃς πρῶτος ὑπεκρίνατο Κρατίνου καὶ αὐτὸς ποιητὴς ὕστερον ἐγένετο*"), und ferner das des Anonymus (Bergk III, 7, 8), von dem man bei der Aufzählung der komischen Dichter einigermassen chronologische Bestimmtheit voraussetzen darf*).

Auch ist es schon an und für sich unwahrscheinlich, dass ein Dichter von solchem Talente und solcher genialen Begabung wie Kratinos, erst als hochbetagter Greis (sein erweislich erstes Stück, die *Ἀρχίλοχοι*, wurde um die 83. Olympiade aufgeführt, während sein Geburtsjahr in die 65. Olymp. fällt,) mit seinen Dramen vor das Publikum getreten sei, im Gegentheil, er mag schon mit Chionides, dem „*Καπνίας*" Ekphantides und mit Magnes um den Preis gerungen haben, nur dass seine allzufeurige und zu der schärfsten Polemik geneigte Natur, welche selbst noch den Achtzigjährigen zu einer „Geissel" und einen „Stierfresser" (*ταυροφάγος* Frösche 357) machte, ihn in der Jugend und im Mannesalter zu einem künstlerischen Auf- und Ausbau seiner Dramen nicht gedeihen liess.

Um nun, meine ich, den scheinbaren Widerspruch, der zwischen der Aeusserung des Aristoteles und den erwähnten Angaben des Scholiasten und des Anonymus besteht, in dem Sinne zu lösen, dass man das „*καθόλου*" und damit den künstlerischen Werth für die alt-attische Komödie rettet, bleibt weiter nichts übrig, als die dichterische Thätigkeit des Kratinos in zwei Perioden einzutheilen; in eine vor Krates, wobei letzterer noch in den Dramen des Kratinos als Schauspieler agirte, und in eine zweite nach Krates, als dieser die frühere, mit der Stegreifspoesie der Jambizonten zusammenhängende Praxis verlassen hatte und zuerst zu einer Verallgemeinerung und Idealisirung des komischen Stoffes vorgeschritten war, — eine Hypothese, die, glaube ich, nicht von vornherein für eine haltlose zu erklären ist. Dadurch, dass die späteren Komöden, wie ich schon früher behauptete, Anklänge an diese frühere Periode der phallisch-iambischen Schwänke, aber in bewusster Weise, erneuerten (s. p. 18 u. 33), wird man ebenso wenig einen Widerspruch mit der vorher aufgestellten Annahme finden und die Schöpfungen von Kratinos bis Aristophanes und Eupolis als einen Rückfall in den primitiveren Standpunkt der Posse erklären können (wie Rapp,

*) S. Meineke, Hist. crit. I, p. 59 gegen seine Quaest. scen. I, p. 26; ferner Bergk, De rell. com. p. 266; wobei ich nur das Urtheil über Krates: „inclaruit eo demum tempore quum ille (Cratinus) jam magnam et auctoritatem et laudem sibi conciliavisset", nicht in dem Masse zugeben möchte.

Geschichte des griech. Schauspiels p. 192), als in dem Umstande, dass das Urtheil der Späteren über Krates in Vergleich mit dem über Kratinos, auch was die künstlerische Qualität der beiderseitigen Poesie anbetrifft, in so hervorragender Weise zu Gunsten der Letzteren ausfällt. Denn einerseits hat jedenfalls Kratinos bei seiner ausserordentlichen dichterischen Begabung die neue dramatische Kunstform seines Zeitgenossen mit Eifer aufgefasst und in technischer Hinsicht so vervollkommnet, dass er den Späteren als der eigentliche Erfinder und der „Aeschylos" der Katholukomödie galt, — so erklären sich die Bemerkungen des Anonymus (Bergk, V, 3. III. 7) und des Platonius (ebd., II, 1), — andrerseits ist, wie erwähnt, in der Beurtheilung grade seitens des Aristophanes, das politische Princip, das „*ὠφέλιμον*" des Anonymus, von welchem der sich nur auf das „*χαρίεν*" beschränkende Krates sich fast gänzlich lossagte, zum grossen Theile massgebend gewesen.

„Und Krates sodann, was hatte er Misshandlung von euch und Launen zu dulden.
Der oft mit so geringem Aufwand euch abfütterte, wenn er am Frühmahl
Mit dem nüchternsten Munde den Brei stadtmässig manirlicher Witze vorkäute!
Und dennoch war er der einzige, der aushielt, heute verzischt und morgen beklatscht."
(S. Klein, Gesch. d. Dram. II, p. 56.)

So lässt Aristophanes seinen Chorführer in der Ritterparabase (537 ff.) urtheilen, und die Bemerkung des Anonymus (Bergk, III, 8), welcher ihn als „*πάνυ γέλοιος καὶ ἱλαρός*" characterisirt, stimmt damit überein. Hat Krates doch auch nach Epicharms Vorgange zuerst Trunkene auf die attische Bühne gebracht, wie Athenäus (X, 429 A) berichtet, worin ihm Aristophanes mit seinem Philokleon in den Wespen nachgeahmt hat (s. Meineke, Hist. com. I, p. 61). Dass er übrigens in seinen Dramen für den Wegfall der persönlichen Angriffe durch Erfindungsgabe und Darstellung einer universelleren Komik einigermassen Ersatz bot und dem athenischen Publikum gefiel, muss selbst Aristophanes, wenn auch halb wider Willen, zugeben, und so mag das „*πράγματα καινὰ εἰσηγούμενος*" und „*εὑρετικὸς μύθων*", was der Anonymus (Bergk, III, 9) dem Pherekrates beilegt, bereits schon für Krates zu beanspruchen sein, wie denn wohl überhaupt seit ihm das „*ἀεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρειν*" (s. Wolken 547, Ekkles. 577, Pherekrates bei Meineke, II, a. 283), zum Fundamentalsatz der Komiker wurde. Was aber Aristophanes mit der erwähnten „*σμικρὰ δαπάνη*" und den „*ἀστειόταται ἐπίνοιαι*" meint, davon giebt das von Athenäus (III, 117. C) aus den zweiten Thesmophoriazusen aufbewahrte Fragment (s. Bergk, De rell. com. p. 267, Fragm. Aristoph. p. 197) eine noch deutlichere und nicht zu verkennende Vorstellung:

„Ein grosses Fressen*), wahrlich war einst unsre Kunst,
Als noch des Krates eingepökelt Elephantenfleisch

*) Warum Bergk in den Fragmenten die früher von ihm selbst (De rell. p. 267) und von Fritzsche (Quaest. Aristoph. p. 72) beibehaltene Lesart „*βρῶμα*" nach der Elmsley'schen Conjectur (zu Acharner, 499) in „*χρῆμα*" emendiren will, ist schwer ersichtlich, denn grade in dem „*βρῶμα*" liegt doch eine recht augenfällige komische Beziehung zu dem folgenden „*τάριχος*".

Für köstlich galt, so eine mühelose Witzelei,
Und andres tausendfaches Kichern gleicher Art."

Zufällig ist auch die Stelle aus den Samiern des Krates, auf die hier Aristophanes anspielt, erhalten (bei Athen. III, 117 B) und ausser dem „*τάριχος ἐλεφάντινον*" ist hier von einer „*χύτρα σκυτίνη*", von „*καρκίνοι ποδάνεμοι*", „*λύκοι τανύπτεροι*" und anderen Ungereimtheiten die Rede, die den Unwillen des Aristophanes, wenn er die Komik des Krates mehr für ein „*κιχλίζεσθαι*" als ein „*κωμῳδεῖν*" hält, wohl gerechtfertigt erscheinen lassen. Auch die Idee der „*Θηρία*", das einzige Drama des Krates, von dem sich wenigstens der Inhalt annähernd geben lässt, ist doch noch eine dürftige, verglichen z. B. mit der der Wespen oder Frösche, in denen erst die Anspielungen auf gleichzeitige politische und sociale Verhältnisse den eigentlichen Reiz und Effect der unter der Hülle Aesopischer Thiergestalten auftretenden Komik bedingen. So sprechen dort die Thiere, die in der Streitfrage über das wahre Glück der grössten Einfachheit des Lebens und der Sitten und von ihrem Standpunkte aus, in eigenem Selbstinteresse besonders einer vegetabilischen Kost das Wort reden, zu den Menschen:

„Kohl sollt ihr euch kochen, bratet euch Fische
Und Bückling, von uns aber lasst die Hände!"

Darauf aber die fleischeslüsternen Menschen:

„Was? kein Fleisch mehr, sagt ihr, sollen wir essen,
Nichts vom Schlachtmarkt, kein Klösschen mehr und keine Wurst?"

(S. Bergk, De rell. com. p. 279.)

Welch' gewaltiger Unterschied zwischen diesem harmlosen Zwiegespräche und den heissen Controversen des Bdelykleon und Philokleon oder des Logos Dikaios und Adikos, durchgefochten mit der ganzen energischen Leidenschaftlichkeit, welche eine principielle Verschiedenheit der Anschauungen und Lebensgrundsätze im Gefolge hat!

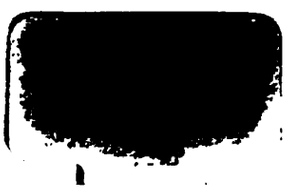
Von Krates Dramen führt Suidas sechs Titel an, nämlich ausser den schon erwähnten „*Σάμιοι*" und „*Θηρία*" die „*Γείτονες*", „*Ἥρωες*", „*Λάμια*", „*Πεδῆται*", wozu Meineke (I, 64) noch weitere acht aus verschiedenen Quellen hinzu gesammelt hat.

Nach Krates aber, dessen Hauptverdienst es also war, durch eine Verallgemeinerung und Idealisirung des komischen Mythos, wobei ihm jedenfalls die Epicharmische Dichtung in mancher Hinsicht zum Vorbilde gedient hat, die eigentliche Kunstkomödie in Attika geschaffen zu haben, folgt nun sein greiser, aber seinen jüngeren Lehrer und einstigen Schauspieler bald weit überholender Schüler Kratinos, der grade dadurch, dass er dem „*χαρίεν*" der früheren Komik, ohne das durch Krates begründete Grundprincip des „*καθόλου*" umzustossen, das „*ὠφέλιμον*" seiner staatsmännischen Praxis hinzufügte, schon dem Alterthume mit Fug und Recht mehr als sein Zeitgenosse „mit dem nüchternen Munde" (*ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος*) für den ersten Hauptvertreter der Komödie galt. Fällt doch auch in die späten Lebensjahre dieses feurigen und weinseligen Alten, der noch als Achtziger die satirische Geissel mit der ewig-jugendlichen Frische seines Schutzgottes Dionysos schwang, jene stürmische Zeit, in welcher die mit den Reformen

des grossen Perikles beginnende politische Gährung schon ihre Blasen zu treiben anfing, eine Zeit, wie sie der eigentliche Boden für die Komödie eines Aristophanes ist und sein muss.

Die Schranken, in welche die Gesetzgebung (das *ψήφισμα* des Morychides, s. Schol. zu Acharn. 67, Vögel 1298) die Freiheit der komischen Muse zu bannen versuchte, waren bald gefallen, und, besonders als mit Perikles Tode die Hand erlahmte, welche immer noch bisher das schwankende Staatsschiff mit sicherem Griff durch die hochgehenden Wogen der politischen Leidenschaften gesteuert hatte, erhob sich mit dem Radicalismus der Demokratie auch die Komödie zu hoher Blüthe. Wurde es doch bei der Gunst, die Volk und Staat der neuen Gattung zuwandten, fast zum Wahlspruch aller komischen Dichter, was Aristophanes (Friede 751) von sich rühmt:

„Οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδεῖν οὐδὲ γυναῖκας,
Ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει."

Diese *„ἄδεια ἐκ τῶν νόμων"* (s. Themist. orat. VIII, p. 110 B; Platon. Bergk I, 3), welche die Kühnheit des Komöden zu directen Angriffen gegen hochgestellte Männer und zu scharfer Beurtheilung von Regierungs- und Staatsmassregeln anfeuerte, ist natürlich dem autokratischen Bewusstsein der Römer ebenso unbegreiflich wie unstatthaft erschienen. „Apud quos (Athenienses) etiam lege fuit concessum, ut quod vellet comoedia, de quo vellet, nominatim diceret," meint Cicero (de re publ. IV, 10) im egoistischen Dünkel des „eques Romanus", der sich über die Kritik einer verachteten, mit Fuchtel und Kerker geahndeten Histrionenkomik thurmhoch erhaben weiss; als ob ihn nicht schon eine einfache Rückerinnerung an die Catilinarische Gesellschaft seiner sittlich untergrabenen Zeit gezeigt hätte, dass die „Furchtlosigkeit vor dem Gesetz", die man auf der Bühne und für die Satire des Komöden so plebeiisch fand, trotz aller scheinbaren Legalität und Stabilität der Staatsgrundsätze, bereits ein Erb- und Gemeingut seiner Nobiles, der römischen Kleon und Hyperbolos, geworden war!

Ja, dies „nominatim dicere", der Freimuth einer rücksichtslos ausgesprochenen persönlichen Ueberzeugung, welcher Büchermoralisten wie Plutarch zu ordinär und bitter und so unverträglich mit der *„ὑπόνοια"* einer conventionell-abgeschliffeneren, aber deshalb keineswegs sittlicheren Gesellschaft erscheint, die *„ἰδέα ἰαμβιστική"*, aus der heraus man so gern ein künstlerisches Verdict des Philosophen von Stageira herleiten möchte, — freilich nur in dem Sinne aufgefasst, als mit und in dem Namen stets eine bestimmte Idee und ein bestimmtes System angegriffen wird —, sie ist ein Hauptmotiv und das eigentliche Agens der alt-attischen, politischen Komödie, wie sie in ihren Dichtern von Kratinos bis Eupolis und Aristophanes auftritt. Denn jene philosophisch-ideale, aber doch häufig so bequeme und feige Maxime, das Princip von der Person zu trennen, die dasselbe strict und consequent vertritt, — eine Forderung, welche, fast zum Glaubensartikel der modernen Ueberbildung erhoben, sich selbst hier in der Praxis der Leidenschaften meist als Theorie erweist, — eine solche kannte in dieser Weise das gesammte Alterthum nicht, geschweige denn jene sturmbewegten Zeiten, in welchen das komische Drama der Attiker zur Vollreife gedieh.